4° Mus. th. 510 i

<36626093330016

<36626093330016

Bayer. Staatsbibliothek

Vollständige

Theoretisch = pracktische Musikschule

für alle beym Orchester gebräuchliche wichtigere Instrumente

Zum Gebrauch für

Musikdirectoren = Lehrer und Liebhaber

Systematisch, mit Benutzung der Besten bisher erschienenen Anweisungen

bearbeitet von

J. FROEHLICH,

Professor und Director des Musik: Instituts an der grosherzoglichen Universität zu Würzburg.

Preis 48 Francs.

Bonn bey N. Simrock.

Eigenthum des Verlegers. In die National Bibliotheck eingetragen.

44

Bayerische Staatsbibliothek München

Bayerische Staatsbibliothek München

Seinem lieben Vaterlande gewidmet

vom Verfasser.

Inhalt des ganzen Werkes.

I^te Abtheilung. *Einleitung. — Allgemeine musikalische Grund-sätze, und die Singschule.*

II^te Abtheilung. *Allg: Bemerk: für die Blasinstrumente überhaupt, nebst der Clarinett- Oboe- Fagott- und Flöten-Schule.*

III^te Abtheilung. *Allg: Bemerk: für die Becherinstrumente überhaupt, nebst der Horn- Trompeten- Posaunen- und Serpent-Schule.*

IV^te Abtheilung. *Allg: Bemerk: für die Geigeninstrumente überhaupt, nebst der Violin- Viola- Violoncell- und Contre-Baſs-Schule.*

Anmerkung.

Die Pauken und Clavierschule, welche musik: Werkzeuge als Schlag-Instrumente gleichsam die 5^te Abtheilung bilden, werden als Anhang dem Werke beygesellt werden, und demnächst erscheinen. Mit der Clavierschule wird die zur Begleitung unentbehrliche Harmonielehre verbunden werden.

Bayerische Staatsbibliothek München

Einleitung.

Diejenige schöne Kunst, welche das reine Gebilde des Innern der Menschheit durch Töne zur Anschauung bringt, ist die Musick, oder die Tonkunst. Die reinen Formen der Empfindungen zu geben, lebendige Umrisse derselben in ihrem mannigfaltigsten Wechsel in schöner Einheit zu liefern, ist ihr Feld. Wo daher ein menschliches Herz schlägt, im entferntesten Nordpole, wie in jenem des Süden, ist ihre Heimath; wo sie nicht ist, erscheint die Natur leblos und schweigt.

Durch den Laut offenbart jedes Wesen seine Anwesenheit in dem Unendlichen der Natur, der gebildete Laut, Klang oder Ton ist das Darstellungsmittel dieser Kunst. Was ist selbst der Klang des Metalls? er ist desselben Seele.

Durch den Athem zeigt sich das Leben des Menschen; wird dieser zum Ton umgeschaffen, so giebt er uns das schöne Leben des Innern, durch ihn wird das todte Werkzeug belebt, und das, was in dem Körper sich als Zeichen des Lebendigen giebt, der Laut ist es, welcher auch dem Künstler zur Offenbarung seines Innern dienen muſs, indem er seine Darstellung durch die Töne in geregelter Verknüpfung giebt.

Herrlich und beneidenswerth ist daher das Loos des musickalischen Künstlers, wenn er vom Strome seiner Empfindungen gedrungen, in lebendiger Anschauung bildet, und sein schönes Innere in einem Tongemählde giebt, was uns in die Höhe seiner geistigen Stufe zieht, und uns mit jener Anmuth überfüllt, welche das wahre Kennzeichen einer reinen ästhetischen Darstellung ist. Was daher dem gemeinen Menschen als Grund seines Wohlgefallens dient, der Klang als solcher, oder eine Reihe von Klängen, ist ihm bloſses Mittel, und indem er die Unbestimmtheit seiner Zeichen, der Töne, zur Bestimmtheit und Nothwendigkeit in seiner Darstellung umschafft, giesst er denselben ein inneres Leben ein, und bringt so sein Gemüth zur Anschauung. Demjenigen, welcher diese Höhe errang, wird daher mit Recht der Ehrenname eines Tonkünstlers beygelegt.

Aus dieser gegebenen Erklärung ergiebt es sich schon zu Genüge, wie viel dazu gehöre, um es zu einem solchen Grad von Vollkommenheit zu bringen; es ergiebt sich daraus der Maasstab zur Vergleichung zwischen den Künstlern selbst, so wie der wesentliche Unterschied zwischen dem gewöhnlichen Musicker, und dem Tonkünstler im eigentlichen Sinne des Wortes. Nur Schade, daſs letzterer bei seiner Darstellung so viel von den Zufälligkeiten des Mechanismus abhängt, und noch mehr Schade, daſs so viele ächt künstlerische Talente aus Mangel einer gehörigen Anweisung in dem mechanischen Theile, entweder ganz verborgen bleiben, oder doch nicht jene Darstellung liefern können, wozu sie der ihnen innewohnende Genius dringt. Wie unendlich für die Kunst sowohl, als die durch selbe beförderte Erhebung der Menschheit würde gewonnen seyn, wenn man die Gelegenheit zu einer guten technischen Grundlage vermehren, und erleichtern würde, wodurch mehr musickalische Talente geweckt, und denselben der Weg zu ihrer frühzeitigen Entwicklung gebahnt würde, was vorzüglich dazu dienen möchte, den groſsen Haufen der gemeinen Musicker, und mit demselben das gröſste Hinderniſs entfernen zu können, welches der allgemeinen Verbreitung wahrer Ansichten über Kunst und Kunstwerth entgegensteht.

Den Gedanken, durch eine umfassende theoretisch practische Musickschule, wenigstens doch für mein Vaterland, irgend etwas in diesem wichtigen Punkte zu leisten, nährte ich schon viele Jahre. Allein zu viele Geschäfte, welche mir sogar die meisten meiner Nebenstunden raubten, hielten mich zurücke. Ich benutzte daher die erste Gelegenheit, welche sich mir darbot, ein solches Werk zu bearbeiten, aber nicht einseitig, sondern mit Benutzung der besten, bisher über alle Arten von musickalischen Instrumenten erschienenen Anweisungen. Vorzüglich kamen mir hierbei die vortrefflichen Schulen des Pariser Conservatoriums, die ausgezeichnete Violoncell Schule des berühmten Duport, die brave Singschule von Schuberth, die gründlichen Bemerkungen eines Hiller, nebst jenen des berühmten Abbé Vogler, und die vortreffliche Flötenschule von Tromlitz zu statten, so wie die Bemerkungen manches Kunstkenners, und besonders mehrerer tüchtigen Meister bey der hiesigen Hofkapelle. Dank sey diesen edlen Männern; das Bewuſstseyn, durch ihre Erfahrungen und Arbeiten das schönere Leben der Menschheit, jenes in der Kunst, befördert zu haben, muſs ihnen der gröſste Lohn seyn. Wenn nicht alle Materien mit jener Ausführlichkeit behandelt sind, wie man sie hätte behandeln

können, so ist die Schuld, weil sonft das Ganze zu stark und kostspielig, somit die erste Absicht, den Musick=liebhabern etwas in jeder Hinsicht brauchbares in die Hände zu liefern, vereitelt worden wäre. Doch wurde alles Wichtige berücksichtiget, und ich glaube manchem Lehrer damit einen Gefallen gethan zu haben, dafs ich alle Gegenstände von Stufe zu Stufe behandelte, ohne jedoch dadurch den Einsichten andrer vorgreifen zu wollen.

Somit übergebe ich diefe meine Arbeit dem musikalischen Publikum als eine Niederlage der Lehren und Erfahrungen vieler grofsen Männer, nebst jenen, welche ich über jede Materie zu machen, die Gelegenheit hatte. Das Ganze suchte ich in eine systematische Verknüpfung zu bringen, und glaube doch damit zu bezwek=ken, dafs manches gute Talent geweckt, der Eifer für die schöne Kunst der Töne, und der Geist in derselben mehr angefacht, und unterhalten wird; dafs richtigere Grundsätze über die Behandlung der wichtigsten musicka=lischen Werkzeuge in Umlauf kommen, und so doch nicht manches gute Talent durch fehlerhafte Anweisung aufgehalten, sondern durch richtige Regeln zu baldigen Fortschritten befördert, und in den Stand gesetzt wird, auch ohne Beihilfe des Unterrichts von einem vollendeten Künstler, doch sichern Schrittes im Mechanischen der Kunst gehen zu können, woraus ihn die eigne Geisteskraft in das höhere Gebieth der Kunst emporschwingen wird.

Allgemeine Grundsätze der Musick.

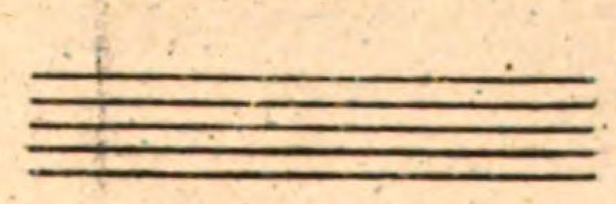
Nach der in der Einleitung gegebenen Erklärung geschieht die Darstellung der Musick durch die Töne in geregelter Verknüpfung.

Das Gesetz jeder geregelten Bewegung ist Rythmus, welcher in der Musick als Tackt (in der weitesten Bedeutung des Wortes) erscheint, der Tackt (in weiterer sowohl, als engerer Bedeutung) ist daher jener der ganzen Musick vorzüglich zum Grunde liegende Theil, von dessen richtiger Beobachtung das meiste in der Würkung eines musickalischen Stückes abhängt, so wie er ebendeswegen das Mittel ist, auch die gröſste Menge von Mitspielenden, selbst bey den noch so verschieden gesetzten Instrumenten zusammen zu halten, und sie in jedem Zeittheile zu dem von dem Tonsetzer beabsichtigten Ausdrucke zu vereinigen.

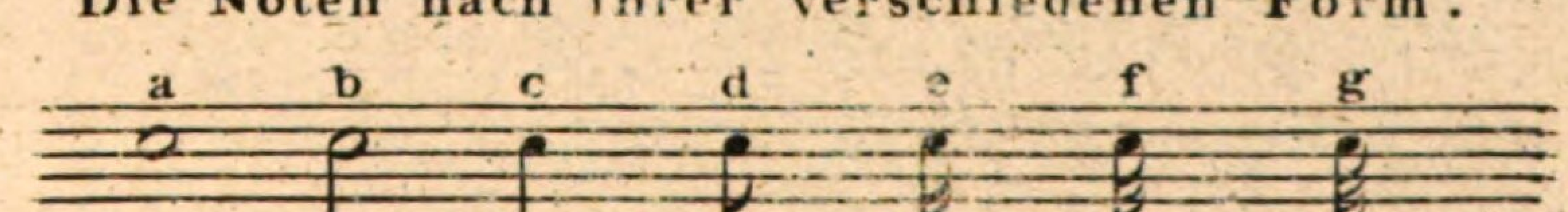
Die Töne, im Bezug auf den Tacktwerth sowohl, als auf ihre Höhe und Tiefe werden durch Noten, als den eigentlich musikalischen Zeichen, auf dem sogenannten Liniensystem (einer Vereinigung von fünf paralell laufenden Linien) angedeutet, und zwar so, daſs Ersteres durch die verschiedene Form derselben, Letzteres durch den höhern, oder tiefern Standpunkt, welchen sie auf demselben einnehmen, bezeichnet wird. So wie daher der Zeitwerth selbst verschieden seyn kann, so müſsen auch diese Noten eine verschiedene Form haben.

Die längste gewöhnliche Note (bei unserer neuern Musick) ist die sogenannte Ganze bey a, sie besteht aus einem weiſsen Ring ohne Strich. Ein derselben angehängter herablaufender Stiel verringert sie um die Hälfte, und so erhalten wir die Halbe bey b, (Bei diesen angehängten Stielen ist es gleichgültig, ob sie herab oder hinaufwärts stehen.) Ein kleinerer gefüllter Ring mit angehängtem Stiele giebt die Hälfte der vorigen Note, also das Viertheil bey c, (ein der vorigen Note angehängter Queerstrich giebt wieder eine um die Hälfte kleinere, also das Achtteil bey d, der zweite Queerstrich das Sechzehntheil bey e, der dritte das Zwey und dreiſsig Theil bey f, der vierte das Vier und sechzig Theil bey g, u: s: w: wie es hier in dem Beyspiele ausgedrückt ist.

Liniensystem.

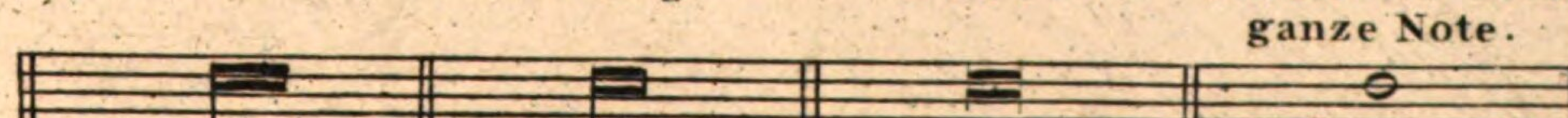


Die Noten nach ihrer verschiedenen Form.



Da vielleicht mancher Musicker in den Fall kommen könnte, ältere Musicken spielen zu müſsen, so wird es nicht unnütz seyn, die Form der ältern Noten auch hier anzugeben:

Maxima. Longa. Brevis. Semibrevis oder unsere jetzige ganze Note.



galt acht Schläge. vier Schläge. zwey Schläge. einen Schlag.

Folgendes Schema giebt eine deutliche Uebersicht von der Noteneintheilung im Ganzen, so wie im Einzelnen.

Auf eine ganze Tacktnote gehen

Zwey Halbe

Vier Viertheil

Acht Achtheil

Sechzehn Sechzehntel.

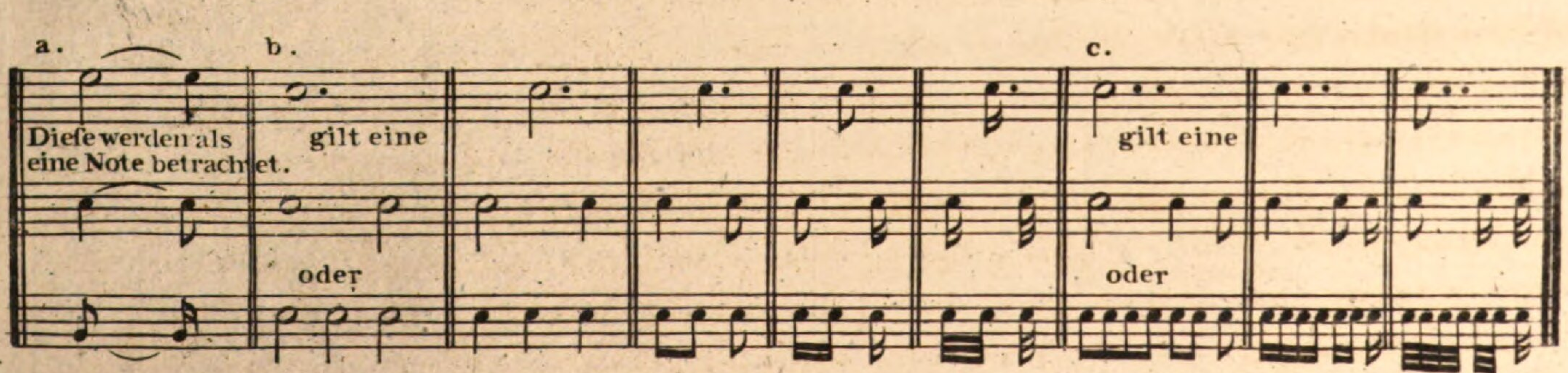


Aufser den oben erwähnten Noten, giebt es in Absicht auf die Geltung derselben, noch eine eigene Gattung. Wenn nemlich eine Note in drey gleiche Theile getheilt wird, so entsteht die sogenannte Triole. Der Werth der Noten ist daher in diesem Falle um ein Drittheil geringer. So haben drey Viertheil nur die Geltung von zwey Viertheilen, oder einer halben Tacktnote, wie bey a; drey Achttheile nur die Geltung von zwey Achttheilen, oder einer Viertheils Note, wie bey b; u: s: w: Was von Triolen gilt, gilt auch von deren Zusammensetzung, z: B: den Sextolen wie bey c:



Die Schönheit der Triolen besteht darinn, dafs die Noten derselben d: h: die erste, zweite, und dritte einander sogleich als möglich, gemacht werden, dafs also nicht das Gewicht zu sehr auf die erste, oder auf die letzte gelegt werde, wodurch die mittlere zu kurz, folglich die ganze Figur ungleich, und die fonst so schöne Wirkung derselben vereitelt wird.

Will man den Tacktwerth irgend einer von den oben angezeigten Noten vermehren, so kann diess auf zweyerley Arten geschehen: entweder durch die Verbindung einer andern auf der nemlichen Stufe stehenden Note mit der ersten, vermittelst eines über beyde gesetzten Bogens, wie bey a, oder vermittelst eines hinter der zu verlängernden Note gesetzten Punktes; denn ein hinter eine Note gesetzter Punkt verlängert dieselbe um die Hälfte ihres Werthes, wie es bey b, durch alle Notenarten angegeben ist. Stehen aber zwey Punkte hinter einer Note, so verlängert der zweyte dieselbe noch um die Hälfte des Werthes des ersten Punktes, wie bey c.



Wird eine bestimmte Summe dieser Noten in gleiche Abschnitte vereinigt, so entsteht das, was wir

den Tackt in engerer Bedeutung nennen, welcher durch den Aufschlag oder Niederschlag sich in den geraden und ungeraden abtheilt. Da unter zwey nebeneinander stehenden, obgleich der Gestalt und dem Werthe nach gleichen Noten, bey gleicher oder gerader Abtheilung Z:B: in dem Zweyviertheil=Tackte, wo zwey gleiche Noten, zwey Viertheile, den Tackt ausfüllen, doch immer der innern Quantität nach die eine lang, und die andere kurz ist, so gewöhnt man sich die längere mit dem Niederschlage, und die kürzere mit dem Aufschlage der Hand zu bezeichnen, daher diefe Eintheilung des Tacktes, daher auch das musikalische Kunstwort, gute und schlechte Tacktnote, so dafs also bey zweyen Tacktgliedern, das erste gut und das zweyte schlecht, bey vier Tacktgliedern das erste und dritte gut, das zweyte und vierte als schlecht angenommen werden, welche Kenntnifs der innern Natur dieser Tacktglieder um so wichtiger ist, als auf die guten in der Regel jederzeit der Accent, oder Nachdruck gelegt werden mufs.

Sind die Glieder des Niederschlages jenen des Aufschlages der Anzahl nach gleich, so ist der Tackt ein gerader, sind aber im Niederschlage weniger, als im Aufschlage, so ist es ein ungerader.

Die geraden Taktarten enthalten entweder zwey oder vier, die ungeraden hingegen drey Takttheile (Hauptzeiten). Die einfachste Tacktart ist die Zweyviertheils bey a, und der sogenannte Allabreve Tackt, oder Zweyzweytels Tackt bey b, welcher eben so, wie der Zweyviertheils gegeben wird, und überhaupt die Natur dieses Tacktes hat, mit dem einzigen Unterschied, dafs hier zwey halbe, und dort zwey Viertheils Noten sind, daher auch jede Note in dieser Tacktart weit geschwinder, als in dem gewöhnlichen Vierviertheils Tackte mufs vorgetragen werden. Der bey c, mit einem lateinischen C bezeichnete Vierviertheils Tackt ist schon mehr zusammengesetzt, so wie der bey d, gesetzte $\frac{6}{8}$ und der bey e, bezeichnete $\frac{12}{8}$ Tackt. Der sonst gebraüchliche, nun sehr seltene $\frac{6}{4}$ Tackt verdient keine besondere Erwähnung. Die jetzt noch gebraüchlichen ungeraden Tacktarten sind der hier und da sich noch vorfindliche $\frac{3}{2}$ Tackt bey f, der $\frac{3}{4}$ bey g, der $\frac{3}{8}$ bey h, und der $\frac{9}{8}$ bey i, Ist ein solcher Tacktabschnitt vorbey, so wird es mit einem durch die fünf Linien gerade herablaufenden Strich angedeutet. Ueber alles dieses folgende Beispiele:

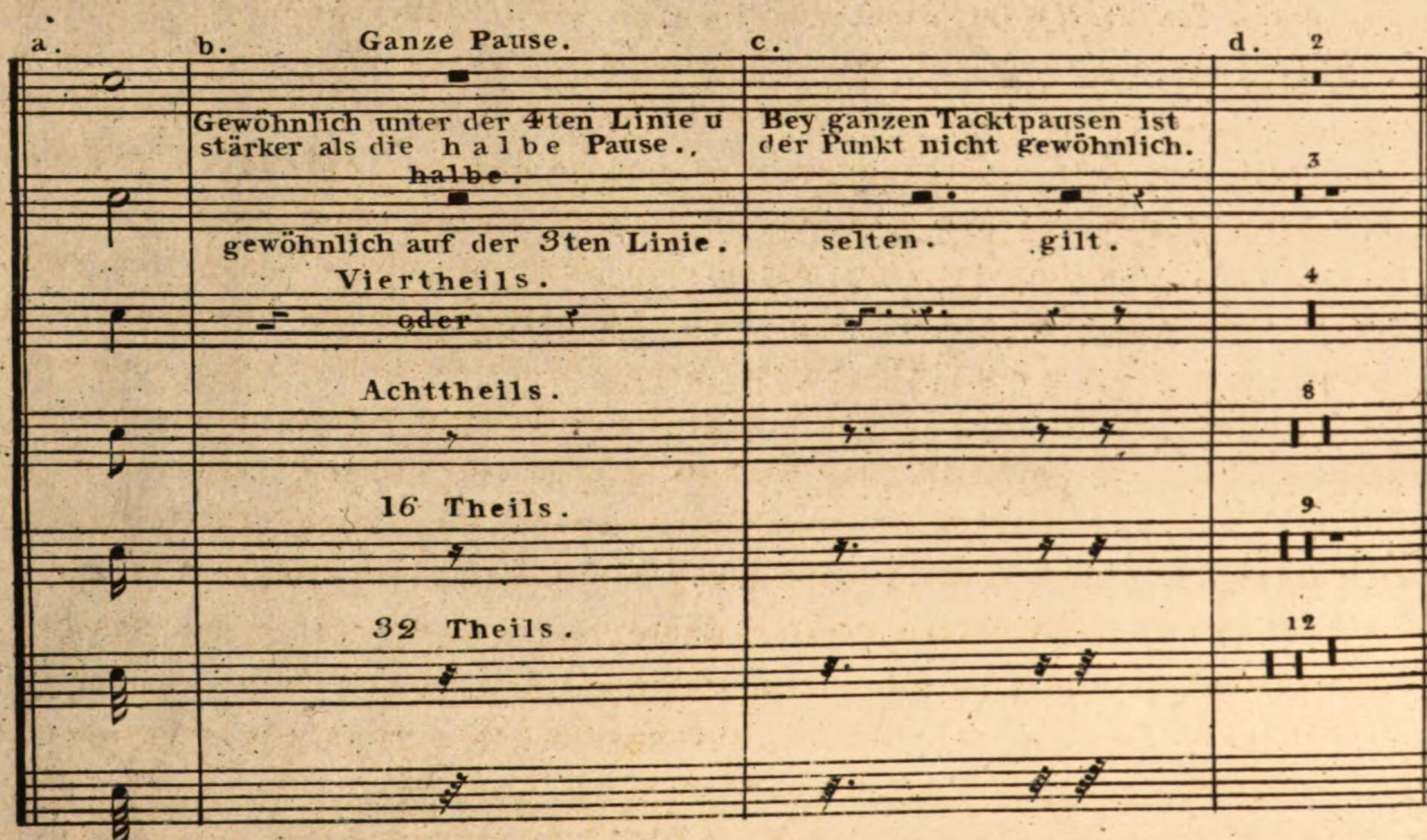


Der neun Achttheils Tackt verhält sich zum drey Viertheils Tackt, wie der sechs Achttheils zum zwey Viertheils, und der zwölf Achttheils zum ganzen (vier viertheils) Tackt, d:h: die Länge des Schlages ist gleich, nur dafs im neun, sechs, und zwölf Achttheils Tackte drey Achttheile zu jedem Viertheil, oder Schlag gerechnet werden, statt dafs sonst nur zwey hieraufgehen.

Der Vollständigkeit wegen wollen wir auch noch des vier Zweytheils Tacktes, bezeichnet mit 𝄵, auch mit 2, erwähnen, welcher gleiches Verhältnifs mit dem vier Viertheils Tackte hat, und nur noch selten vorkömmt. So wie sich der $\frac{2}{4}$ zum Allabreve Tackt, so verhält sich der 𝄴 zu diesem vier Zweytheils oder vier halben Tackt, indem dort zwey, hier vier halbe Noten den Tackt ausfüllen.

Die Tacktabschnitte in diesen verschiedenen Tacktarten können nun in verschiedener, theils geschwinder, theils langsamer Bewegung vorgetragen werden, was man in der Kunstsprache das Tempo nennt.

Die drey Hauptvorschriften des Tempo sind: Adagio langsam, Andante gehend, Allegro munter, hurtig. So wie es überhaupt unendliche Grade der Bewegung giebt, so sind auch die Modificationen dieser drey Hauptvorschriften, welche im Anfange eines jeden Stückes gleich angegeben werden, sehr mannigfaltig, was in der Lehre vom Vortrage in der Singschule ausführlicher abgehandelt ist. Soll irgend ein Theil der Zeit eines Tacktabschnittes mit Stillschweigen übergangen werden, so wird dies durch ein eignes Zeichen angedeutet, welches man eine Pause, oder ein Schweigezeichen nennt. Die Pause muſs daher mit dem zu übergehenden Zeittheile in ganz gleichem Verhältniſse stehen, jeder Art von Note entspricht also eine Pause, welche sohin mit der nemlichen Pünktlichkeit, als die wirklich zu spielende Note muſs beobachtet werden. Bey a, sind die Noten, bey b, die ihnen entsprechenden Pausen, bey c, die durch einen Punkt vermehrten, bey d, die Pausen ganzer Tacktabschnitte, bey denen das nemliche statt findet, was von den Pausen einzelner Tacktglieder gilt:



Da der Tackt, wie wir oben sahen, die Grundlage der ganzen Musik ist, so muſs das Hauptaugenmerk des Lehrers dahin gehen, dem Schüler eine gute und feste Grundlage hierin bei zu bringen. Ohne der Geschicklichkeit vieler Lehrer hier vorgreifen zu wollen, wird es doch manchem nicht unangenehm seyn, wenn wir einige Vortheile, und Regeln hier angeben.

Das erste und weſentlichste ist eine genaue deutliche Zergliederung des oben angegebnen Schema. Um dies den Anfängern recht sinnlich zu machen, laſse man sie nach der Anweisung Hillers einen Apfel zerschneiden. Der Apfel stellt die ganze Note vor, man kann dieſen Apfel in zwey Hälften, jede Hälfte wieder in zwey Viertheile, oder den ganzen Apfel in vier Viertheile, jedes Viertheil wieder in zwey Achttheile, oder das ganze in acht Achttheile, u: s: w: zerschneiden. Eben dies kann man in Ansehung des Zeitraums mit gewiſsen Bewegungen der Hand oder des Fuſses thun, je nachdem das Instrument selbst die eine oder die andere Art die Tackttheile oder Tacktglieder zu markiren, zuläſst, oder nicht. Für den Sänger Z: B: ist das Tacktgeben mit der Hand das bequemste. Um nun versichert zu seyn, daſs der

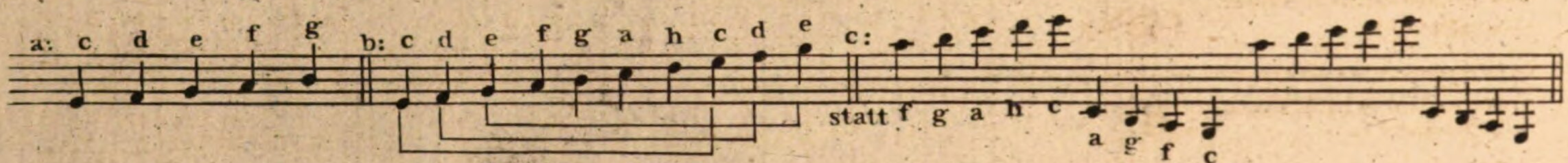
Schüler die Haupttakttheile Z:B: im vier Viertheils Tackte die vier Viertheile, im zwey Viertheils und sechs Achttheils die zwey Schläge, im drey Viertheils und neun Achttheils Takte die drei Schläge richtig gefaſst habe, so ist es sehr gut, wenn der Lehrer das Stück vorspielt, und den Schüler den Tackt dazu schlagen läſst. Hierauf laſse der Lehrer den Schüler das Stück spielen, indem er den Tackt dazu schlägt, bey welcher Uebung er aber mit allem Fleiſse darauf zu sehen hat, daſs jedem Zeittheile genau sein Werth gegeben werde, daſs also z:B: in einem vier Viertheils Takte, wo Viertheile und Achttheile zusammen kommen, nicht allein diese in der Summe den Takt ausfüllen, sondern daſs jedem einzelnen Viertheile und jedem einzelnen Achttheile, so wie der geschwindesten Note nicht mehr und nicht weniger, als der ihnen zukommende wahre Werth zugeeignet werde, und daſs die Bewegung durchaus gleichmäſsig, eines und desselben Maaſses sey, wie dies der Fall bey den Schlägen einer guten Uhr ist. Dem lauten Zählen der einzelnen Tacktglieder, besonders der kürzeren kann ich das Wort nicht sprechen, so wie ich aber andrerseits durch viele Erfahrung überzeugt bin, daſs das laute Zählen der Pausen von wesentlichem Nutzen ist, da erstens der Lehrer genau bemeſsen kann, ob der Schüler richtig zählt, zweitens dadurch schon ein Theil der Zeit verschlungen wird, und so dem bey Anfängern gewöhnlichen Eilen Einhalt geschieht, auf welchen Fehler alle Lehrer um so mehr zu sehen haben, da Leute mit dieſer üblen Gewohnheit zum Mitspielen schlechterdings untauglich sind. Ich rathe daher, den Schüler lieber etwas mehr zurückzuhalten, und ihn überhaupt dahin zu leiten, daſs er die einzelnen Abschnitte genau unterscheiden, und seinem Gefühle eindrücken kann, wodurch bey gleicher öfterer Wiederholung die Bildung des sogenannten Taktgefühls, des Gefühls der Gleichheit in den musikalischen Einschnitten bewerkstelligt wird, ohne welche keine eigentliche Taktfestigkeit möglich ist.

Auch folgenden Vortheil habe ich durch viele Erfahrung bewährt gefunden, nur muſs es unverdroſsen, und mit allem Fleiſse geübt werden. Man laſse den Schüler von lebhaftem Temperamente, wenn er irgend ein Uebungsstück vortragen kann, und bestehe es nur aus einigen Tönen, dasselbe im Anfange in einer mäſsig geschwinden Bewegung spielen, und laſse dasselbe mit immer langsamerer Bewegung wiederholen, bis eine ziemliche Reihe von verschiedner Bewegung durchgeführt ist, dies ist die beste Gelegenheit, um den feurigen Schülern das Eilen abzugewöhnen, und ihnen eine wahre Taktfestigkeit beyzubringen, besonders, wenn man bei diesen Uebungen die oben angegebenen Regeln genau beobachtet, wobey nur noch zu bemerken ist, daſs man bey langsamer Bewegung den Schüler kann statt Viertheile, Achttheile zählen lassen, was vorzüglich im Sechsachttheils und dergleichen Taktarten, in welchen man bey jedem Schlage drey Achttheile muſs zählen lassen, gilt, wo das richtige Aushalten eines langen Schlages schon viele Taktfestigkeit voraussetzt. Bey phlegmatischen Temperamenten lasse man die Bewegung immer schneller werden, und suche selbe immer mehr anzutreiben, als zurückzuhalten. Kann dieses mit mehreren zugleich geschehen, so ist es desto besser, denn so wird dann der Grund zu jener Festigkeit gelegt, welche man durch das Orchester, oder überhaupt durch das Spielen mit mehreren erringen kann.

Was die Töne in Rücksicht ihrer Höhe und Tiefe betrifft, so wird jenes durch den höheren, dieses durch den tieferen Standpunkt der Noten auf dem oben angegebnen Lieniensysteme bezeichnet.

So wie die Wortsprache sich der vier und zwanzig Buchstaben als Grundzeichen bedient,

aus deren Zusammensetzung die Sylben, Wörter und Redesätze entspringen, so hat auch die Tonsprache sieben Töne, aus deren verschiedner Aneinanderreihung, Vereinigung oder willkührlicher Modification, grössere und kleinere musikalische Sätze, Perioden und ganze Stücke entstehen. Sie werden bei uns mit den sieben Buchstaben c, d, e, f, g, a, h, benennt. Ein jeder derselben hat eine eigne Klangstufe auf dem Noten oder Lieniensysteme, und zwar so, dafs wenn z: B: die Note auf der ersten Linie C heifst, jene in dem Raume zwischen der ersten und zweyten Linie gesetzte D, folglich die auf der zweyten E, u: s: w: benennt wird, wie bey a. Auf jede Linie, und in jedem Zwischenraume zwischen zwey Linien wird daher immer eine Note gesetzt, und zwar so, dafs der achte Ton wieder wie der erste C, der neunte, wie der zweyte D, benennt wird, u: s: w: wie es bey b, angezeigt ist. Uebersteigt aber die Höhe oder Tiefe diese fünf Linien, so werden statt des Gebrauchs mehrerer Linien, welche nur das Auge verwirrten, oben oder unten noch einige Striche beygesetzt, welche im Grunde nichts, als abgekürzte Linien vorstellen, wie bey c.



Um die vielen, bey einem einzigen, für alle Stimmen gleichen Verhältnisse dieser Noten nothwendigen Linien, oder Striche zu entfernen, sind einige Zeichen bestimmt worden, welche im Anfange, so wie hie und da in der Mitte des Liniensystems gefetzt, das Verhältnifs so wie die Benennung der nach ihnen folgenden Noten verändern, und deswegen Schlüfsel genannt werden. Es giebt deren drey Hauptschlüssel: den C, G, und F Schlüssel; das Zeichen des C Schlüssels ist wie bey a, die Note welche mit diesem Zeichen auf einer Linie stehet, heifst C, wodurch also über das Verhältnifs, so wie über die Benennung aller folgenden Noten der Aufschlufs gegeben ist. Auf der ersten Linie heifst er der Diskant, auf der dritten der Alt, und auf der vierten der Tenorschlüssel. wie es bey b, angezeigt ist. Der G. auch sonst der Violinschlüssel genannt, hat die Figur wie bey c, und steht auf der zweyten Linie, weswegen die darauf stehende Note G heifst.

Der F Schlüssel hat die Form wie bey d. und wird auf die vierte Linie gesetzt, woher die darauf stehende Note F genannt wird. Alle Bafsartigen Instrumente, oder Stimmen führen diesen Schlüssel, davon er auch den Namen Basszeichen bekommen hat.



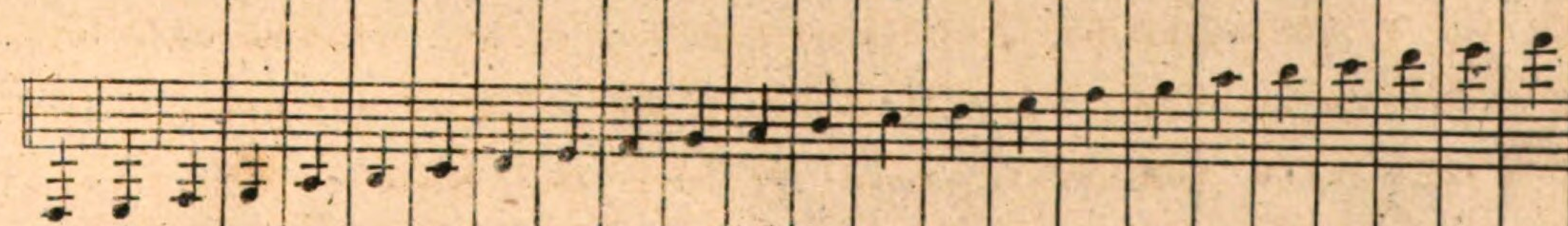
Ehedessen bediente man sich auch noch des sogenannten französischen Violin-Schlüssels, des halb Diskant, und des halb Bafsschlüssels; diese sind zwar nicht mehr gewöhnlich, doch wird es vielleicht manchem angenehm seyn, sie alle in einem vom berühmten Abbé Vogler entworfnen Schema zu finden, woraus man sich zugleich eine Kenntnifs jeder Art von Noten in allen den verschiedenen Schlüsseln erwerben kann,

was besonders für Clavierspieler wichtig ist. Zugleich liefert dieses Schema eine deutliche Darstellung der in der Musick gebraüchlichen Eintheilung aller Töne in verschiedenen Octaven und zwar der e r s t e n oder t i e f s t e n (auch sonst die g r o s s e Octave genannt, welche mit den grofsen Buchstaben des lateinischen Alphabeths bezeichnet ist) der zweyten (auch die k l e i n e, oder u n g e s t r i c h e n e genannt) durch die k l e i n e-r e n Buchstaben dargestellt, ferner der darauf in der ganzen Tonreihe folgenden einmal, zweymal, und dreymal gestrichenen, Töne in einer noch höhern Octave werden vier mal gestrichen, so wie die Bafstöne unter der grofsen Octave Contra Töne genannt.

Schlüfsel der Tonkunst.

Französischer Violin-Schlüssel.	h	c′	d′	e′	f′	g′	a′	h′	c″	d″	e″	f″	g″	a″	h″	c‴	d‴	e‴	f‴	g‴	a‴
Gewöhnlicher Violin-Schlüssel.	g	a	h	c′	d′	e′	f′	g′	a′	h′	c″	d″	e″	f″	g″	a″	h″	c‴	d‴	e‴	f‴
Gewöhnlicher Diskant-Schlüssel.						c′	d′	e′	f′	g′	a′	h′	c″	d″	e″	f″	g″	a″	h″	c‴	d‴
Halb Diskant Schlüssel.								c′	d′	e′	f′	g′	a′	h′	c″	d″	e″	f″	g″	a″	h″
Alt Schlüssel.			c	d	e	f	g	a	h	c′	d′	e′	f′	g′	a′	h′	c″	d″	e″	f″	g″
Tenor Schlüssel.					c	d	e	f	g	a	h	c′	d′	e′	f′	g′	a′	h′	c″	d″	e″
Halb Bass Schlüssel.							c	d	e	f	g	a	h	c′	d′	e′	f′	g′	a′	h′	c″
Gewöhnlicher Bass Schlüssel		C	D	E	F	G	A	H	c	d	e	f	g	a	h	c′	d′	e′	f′	g′	a′

Contra Töne im Bass.



Aus diesem Schema kann nun der Lehrer leicht die ganze Tonreihe mit jenem zu dem gewählten Instrumente, oder der Singstimme gehörigen Schlüssel, und der dadurch bestimmten Benennung aller Töne entnehmen, und er mufs nur vor allem darauf sehen, dem Schüler einen richtigen Begriff beyzubringen von der ersten siebentönigen Reihe, derselben Wiederholung in den Octaven, somit von der öftern Wiederkehr e i n e s und des n e m l i c h e n Tones, nur in verschiedener Höhe und Tiefe.

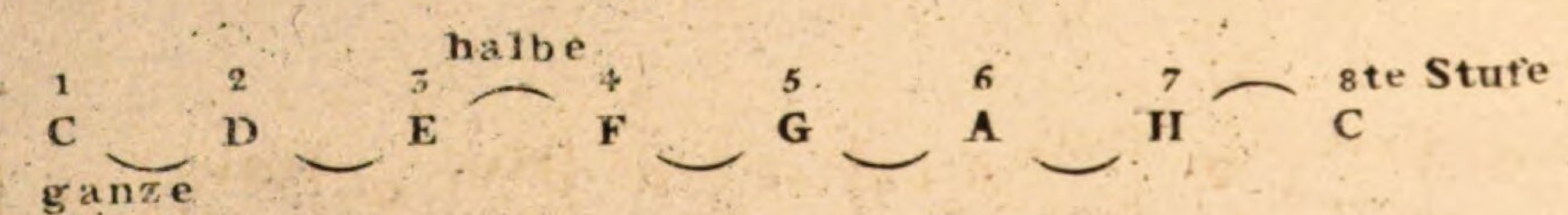
Dadurch wird der Schüler leicht mit den Benennungen aller Töne vertraut werden,

besonders wenn man ihn sich die ganze Benennung der sieben Töne sowohl vorwärts, c, d, e, f, g, a, h, als rückwärts, h, a, g, f, e, d, c, einprägen läfst, wo er dann leicht, wenn er nur einige Stufen mit ihrer Benennung kennt, sich alle entziffern kann, indem er ja ohnehin schon weifs, dafs auf jeder Stufe, und in jedem Zwischenraume ein Klang oder Ton zu stehen kömmt.

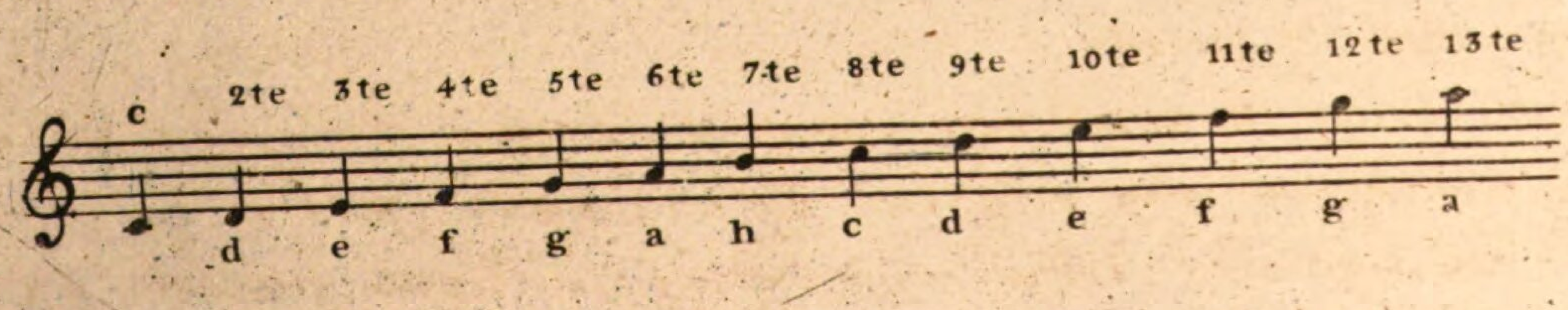
Hat der Schüler die Benennung aller Töne inne, dann führe man ihn in das Innere der ersten Tonreihe.

Hier kömmt eine doppelte Betrachtung der einzelnen Töne zum Vorscheine, die erste in Hinsicht der Entfernung in ihrer stufenweisen Fortschreitung, die zweyte in Hinsicht ihres Abstandes aufser dieser. Erstere führt uns zu dem Unterschied zwischen dem ganzen und halben Tone, Letztere zu der Lehre von den Intervallen.

Bey Ersterer zeigt es sich, dafs die Entfernung der Stufen C, zu D und D, zu E gröfser sey, als von E zu F, nennen wir die erste Entfernung die eines ganzen Tons, so wird die letzte die eines halben seyn, was auf Claviatur, so wie auf Saiteninstrumenten, dort durch das Dazwischenliegen der Obertaften bey den Ganzen so wie bey den Halben durch das Nebeneinanderliegen der Klänge, hier durch das Entferntseyn oder Nebeneinanderliegen der Finger im Griffe ganz augenscheinlich ist. Setzen wir nun diese Betrachtung weiter fort, so ergiebt sich aus der folgenden Tonreihe das nemliche Verhältnifs von F zu G, G zu A, A zu H, jenes des Ganzen von H, zu C, dieses des halben Tones. Wir hätten sonach in dieser Stufenfolge 5 Ganze und 2 halbe Töne, oder die diatonische Leiter, indem die Fortschreitung durch ganze und grofse halbe Töne geht: (was ein kleiner halber Ton sey, wird noch erklärt werden) und zwar in folgender Ordnung:



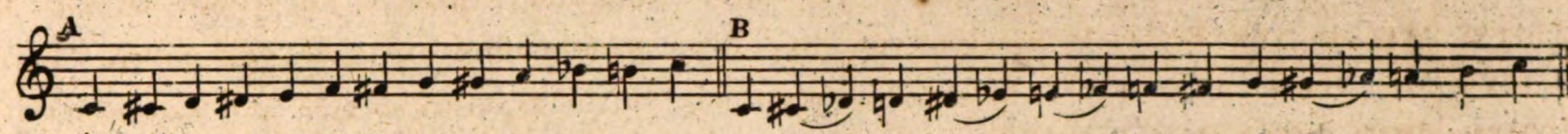
Die zweyte Betrachtung der Töne in dieser Leiter in Hinsicht ihres Abstandes aufser der stufenweisen Fortschreitung giebt uns die Verhältnifse der Secunde, (der Zweyte) Terz, (der Dritte) Quart, (der Vierte) Quint, der Dominante (der Fünfte) der Sext, (der Sechste) der Sept, (der Siebente) so ist also zu dem Grundtone oder tiefsten Tone C, D die Zweyte, E die Dritte, F die Vierte, u: s: w: wie es hier das Beyspiel deutlich angiebt:



Jeder Ton dieser Leiter kann durch ein ♯ um einen halben erhöht und durch ein ♭ um eben so viel erniedriget werden. Ersteres fügt in der Benennung der erhöh:

ten Note ein is, Letzteres in jener der erniedrigten ein es, bey, z: B: cis, dis, eis, fis, u: s: w: oder ces, des, es, fes, u: s: w: Ausgenommen ist das erniedrigte h, welches ♭ genannt wird. Der Auflöser ♮ hebt die Geltung des Erhöhungs, so wie des Erniedrigungs Zeichen wieder auf.

Durch diese Erhöhungs und Erniedrigungs Fähigkeit der in der diatonischen Leiter enthaltenen Klänge entsteht die chromatische oder bunte Leiter, wenn nämlich kleine halbe Töne untermischt sind, wie bey A: Es wird für gegenwärtige Absicht genug seyn, wenn wir den grofsen halben Ton als den kleinsten Unterschied zwischen 2 Tönen auf verschiedenen z: B: h, c, fis, g, so wie den kleinen halben, als den kleinsten Unterschied zwischen zwey Tönen auf der nemlichen Klangstufe z: B: c, cis, f, fis, g, gis, angeben, und die enharmonische Tonreihe, wenn auch Viertheils Töne in der Folge der Klänge vorkommen wie bey B:



Der Unterschied zwischen zwey Viertheils Tönen ist so geringe, dafs sie dem Gehör beynahe, wie die nemlichen vorkommen, deswegen werden selbe auf dem Clavier oder der Orgel mit den nämlichen Tasten gegriffen, so wie dieser Unterschied bey den blasenden Instrumenten im Durchschnitte vermittelst des Ansatzes hervorgebracht wird.

Setzen wir nun alle oben angezeigte erhöhte sowohl, als erniedrigte Töne in eine Reihe, so erhalten wir 21 z: B: C, ces, cis, D, des, dis, E, es, eis, F, fes, fis, G, ges, gis, A, as, ais, H, b, his. Streichen wir die enharmonischen, welche auf den meisten Instrumenten als die nemlichen behandelt werden, weg, so bleiben nur 12 wesentliche Töne.

His‿C	cis / des) D	dis / es) E‿fes	eis‿F	fis / ges) G	gis / as) A	ais / b) H‿ces

Jeder von diesen Klängen, wenn er einer bestimmten geregelten Reihe von Tönen zum Grunde gelegt wird, bildet eine Tonart. Da aber die Verhältnifse in der Fortschreitung dieser Tonreihen verschieden seyn können, so dafs die Terz zu dem Grundtone bald grofs, bald klein erscheint, wodurch im ersten Falle die Fortschreitung einen härtern, im zweyten einen weichern Charakter erhält, diefs aber bey jedem zum Grunde gelegten Tone der Fall ist, so giebt es sonach 24 Tonarten, 12 harte, und 12 weiche.

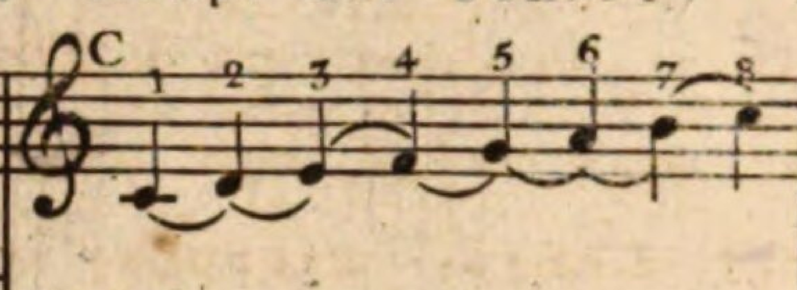
Das unterscheidende Kennzeichen einer harten Tonart ist nebst der grossen 3te zum Grundtone auch noch der bestimmte Sitz der zwey halben Töne, von der dritten zur vierten, und von der siebenten zur achten Stufe im Hinauf und Hinabsteigen, was schon oben vorkam. Alle andere harte Tonarten sind daher nichts als Transpositionen, Versetzungen der ersten ursprünglichen C Tonart, wie es bey A deutlich zu sehen ist, wo alle auf

und absteigende Tonarten, welches beydes quintenweise geschieht, mit ihrer Vorzeichnung angegeben sind. Das Charakteristische einer weichen Tonart ist ausser der kleinen 3te zum Grundtone auch noch, dafs der erste halbe Ton seinen Platz von der 2ten zur 3ten Stufe im Hinauf und Hinabsteigen hat, der zweite halbe Ton im Hinaufsteigen zwischen der 7ten und 8ten Stufe, im Herabsteigen aber zwischen der 5ten und 6ten. Auch bey diesen geschieht das Auf und Absteigen der Tonarten quintenweise, wie es bey B angezeigt ist, wo das A moll als Haupttonart und die andern weichen Tonarten als Transpositionen dieser vorkommen:

A:

Absteigende harte Tonarten. Haupt dur Tonart. Aufsteigende harte Tonarten.





Quintenweises Aufsteigen.

C.

G, D, A, E, H. Fis, cis.

Quintenweises Absteigen.

C.

F, B, Es, As. Des, Ges, Ces.



B:

Abſteigende moll Tonarten. Haupt moll Tonart. Aufſteigende moll Tonarten.





Quintenweises Aufsteigen.

A.

E, H, Fis, Cis. Gis, Dis, Ais oder B.

Quintenweises Absteigen

A.

D. G. C. F. B, Es, As.



Der Lehrer wird dem Schüler den Unterschied zwischen den gleichartigen Ausdrücken

Absteigen und Aufsteigen der Töne in der Leiter, und Auf und Absteigen der Tonarten leicht selbst erklären können, indem bekanntlich die Tonarten in eine aufsteigende und absteigende Klafse getheilt werden, in welche erstere die mit ♯, so wie in die letztere die mit ♭ bezeichneten gehören. Eben so deutlich ergiebt sich aus dem angegebenen Schema, dafs die Moll Tonart im Aufsteigen ganz die Natur der Dur Tonart, nur mit Beybehalung einer kleinen 3te habe, und blos im Absteigen ihrer Vorzeichnung folge, ferner dafs immer eine Dur und eine Moll Tonart gleiche Vorzeichnung mit einander haben, z:B: F dur mit D moll, G dur mit E moll, u:s:w: was augenscheinlich ist, wenn man die in einer Zeile stehenden Dur und Moll Tonarten miteinander vergleicht.

Es wird nicht schwer fallen, einem Schüler es bald beyzubringen, ob das Stück aus einer Dur oder Moll Tonart gehe. Man lafse ihn nur den Grundton auffinden, welches er durch öftere Uebung, welche der Lehrer hierüber mit ihm vornimmt, bald begreiffen wird. Wenn z:B: ein ♯ am Schlüfsel angezeigt ist, so weifs der Schüler bereits, dafs das Stück entweder aus G dur, oder E moll gehe. Findet er nun den Grundton E, so geht das Stück aus dem E moll, indem zu dem Grundtone E als Basis der harten Tonart 4 ♯, mithin die grofse Terz gehört. So nehme man mehrere Fälle mit ihm durch, und der Schüler wird gewifs Sicherheit und Gewandheit im richtigen Auffinden der zum Grunde liegenden Tonart gewinnen.

Das beste Mittel, um einem Schüler recht bald und gründlich die Tonarten nebst ihrer Vorzeichnung beyzubringen, ist gewifs jenes: wenn man ihn selbst alle Tonarten nach der ersten ursprünglichen C dur, oder A moll Leiter, wie es mit Strichen angezeigt ist, bilden läfst, denn so ergiebt sich gleich bey der ersten Transposition ins G, wegen der nothwendigen Erhöhung der 7ten Stufe das erste ♯ & so wie bey der ersten Versetzung in das F, wegen des zwischen der 3ten und 4ten Stufe nothwendigen Sitzes des halben Tones das erste ♭ u:s:w: Da oben schon zergliedert wurde, dafs viele Töne unter verschiedner Vorzeichnung die nämlichen seyen z:B: cis und des, dis und es, ces und h, fis und ges, so wird der Schüler diefs leicht auch hier bey jenen Tonarten, welche unter verschiedner Vorzeichnung in der Regel als die nemlichen betrachtet werden, anwenden können.

Das X, oder doppelte Erhöhungszeichen, welches in dem Verzeichnifse der Tonarten einigemal vorkömmt, ist ein doppeltes Erhöhungszeichen, es erhöht daher um einen ganzen Ton z:B: X fis ist g auf dem Claviere. Die Auflösung geschieht entweder durch ein einfaches ♯ oder durch ein mit einem Auflöser versehenes ♯ z:B: ♮♯. Eben so erniedrigt das doppelte ♭ oder ♭♭ die Note, vor der es steht, um einen ganzen Ton, z:B: ♭♭ vor g giebt das f. Das Wiederherstellungszeichen ist entweder ein einfaches ♭ oder ein mit dem gewöhnlichen Auflöser versehenes z:B: ♮♭.

So wichtig für die Fortschritte des Schülers, und eine solide musikalische Grundlage die gespannte Aufmerksamkeit des Lehrers auf die richtige und sehr

genaue Beobachtung des Taktwerthes im *Ganzen*, wie im *Einzelnen*, ist; eben so wichtig ist auch dessen äusserste Sorgfalt für das Erzielen einer *reinen* Intonation bey dem Schüler.

Beyde sind die *wesentlichsten* Stücke eines richtigen Anfanges, und sehr selten findet man sie einzeln, noch seltner beisammen in der Ausübung. Es kömmt dieses häufig theils von der hie und da gar zu seichten Kenntnifs der Lehrer, theils von dem thörigten Wunsche mancher Eltern, Schüler, und mitunter auch mancher Lehrer, welche baldige Fortschritte zu sehen wünschen, ohne zu bedenken, dafs alle jene scheinbaren Fortschritte, welche nicht aus einer *ganz richtigen* Grundlage fliessen, die gewifsesten Rückschritte in dem Gebiete der Kunst sind.

Rein ist die Intonation, wenn jeder Ton genau diejenige Höhe oder Tiefe hat, welche ihm nach seinem Platz in den Leitern, oder in irgend einer bestimmten Modification zukömmt. Da die im Anfange noch so sehr schwankende Bestimmung der Höhe und Tiefe der Töne bey dem Schüler erst durch eine richtige und mit vieler Sorgfalt fortgetzte Uebung kann befestigt werden, so ergiebt es sich, dafs, wenn anderst einiges musikalische Gehör bey dem Schüler vorhanden ist, ohne welches sich freylich gar nichts erwarten lässt, es vorzüglich von dem Fleifse des Lehrers abhängt, ob der Lehrling sich einer reinen Intonation zu erfreuen habe, oder nicht.

Wir begnügen uns, manchem Lehrer und Schüler diese Winke gegeben zu haben, und werden nur noch von einigen in der Tonkunft gebräuchlichen Zeichen handeln.

Die vorzüglichften davon sind: das *Wiederhohlungszeichen*, bey welchem die an den beyden herablaufenden Strichen angehängten Punkte oder Striche, wenn sie nur nach einer, oder 2 *Seiten* zu ftehen, bedeuten, dafs entweder nur *einer*, oder 2 *Theile* wiederhohlt werden sollen, wie bey A und B es angegeben ift. Hie und da umschliefst dieses Zeichen nur einen oder mehrere Täckte in der Mitte, was man auch durch das über den Linien gesetzte bis (2mal) beftätiget, C. Das *Ruhezeichen* 𝄐 ift von doppelter Bedeutung, je nachdem es entweder auf einer *Note*, oder einer *Pause* zu ftehen kömmt. In beyden Fällen zeigt es ein *allgemeines* Einhalten an, entweder durch *längeres* Aushalten der *Note*, oder *längeres* Beobachten der *Pause*, über welche es gesetzt ift. Beyde Fälle sind bey D angegeben. Das sogenannte *Schlufs* oder *Finalzeichen*, angedeutet, wie bey E. Ferner der *Rückweiser* durch das Zeichen bey F angemerkt.

Endlich der sogenannte *Notenzeiger*, auch *Cuftos* genannt, welcher am Ende einer einzelnen Notenreihe, oder einer ganzen Seite angebracht ift, um dem Spieler die folgende Note schon voraus zu beftimmen, wie bey G, und die Ausdrücke prima volta beym erften Wiederhohlen, und seconda volta beym zweyten, H.



Auch müssen noch folgende Kunſtwörter bemerkt werden:

Si replica, man wiederhohle eine Stelle. Si volti (S.V.) volti subito (V.S.) man wende geschwind um. Verte bedeutet dasselbe. Coda ein Anhang. Minore (Mineur) zeigt bey den Tonſtücken den Eintritt eines Satzes an in eine weiche, oder auch hie und da eine harte, aber doch geſenktere Tonart, als die Haupttonart des Stückes iſt. Das Gegentheil davon wird durch die Ausdrücke maggiore (Majeur) bezeichnet, welche andeuten, daſs, wenn die Modulation der vorigen Sätze in der weichen Tonart, oder einer geſenkten war, nun ein Satz in der harten, oder einer geſteigerten Tonart beginne. Simile, wenn es über eine Art von Noten, oder deren Abkürzung ſteht, zeigt die Fortsetzung der vorigen Figur an, wie bey A. Beyspiele von den verschiedenen Abkürzungen, welche in der Musick gebräuchlich sind, ſtehen bey B, C, D, E, F.



Segue, oder siegue, es folgt: Z. B. siegue Allegro, es folgt das Allegro. Senza replica (S.R.) Z. B. Menuetto da Capo (M. D. C.) S. R. den Menuett von vorne ohne Wiederhohlung. Solo, soli, allein, iſt der Gegensatz von tutti, welches das allgemeine Zusammenspielen anzeigt. Riverso, rivescio, rivoltato, oder al rovescio, umgekehrt. In den Stimmen bedeutet dieser Ausdruck einen Satz, der von dem Ende nach dem Anfange zu gespielt werden soll. Attacca, falle ein, wird gewöhnlich nur am Ende eines Satzes gebraucht, wenn der darauf folgende Satz ohne Verweilen nach dem vorhergehenden angefangen werden soll.

Octava, auch mit einem blossen 8 und fortlaufendem Striche oder Pünktchen angezeigt, bedeutet, daſs die Stelle, über welche es ſtehet, eine Octave höher, oder jene, unter welcher es ſtehet, eine Octave tiefer soll gespielt werden. Z. B.



Ripieno (voll ausgefüllt) iſt das Beywort, womit man die zum Ausfüllen beſtimmten Inſtrumente oder Stimmen bezeichnet. Es wird auch als Gegensatz gegen die concertirenden, oder principal Stimmen gebraucht.

Die andern übrigen in der Musick noch gebräuchlichen Ausdrücke kommen entweder in der Lehre vom Vortrage in der Singschule, oder bey der Abhandlung über jedes einzelne Inſtrument vor.

Allgemeine Singschule.

Nach Vorausschickung der allgemeinen, für alle Arten von musikalischen Werkzeugen gleich anwendbaren Grundsätze, kommen wir nun zu den besondern jedes einzelnen Inftrumentes.

Das vorzüglichfte Werkzeug, welches die gütige Natur allen Menschen zum Ausdruck, und zur geselligen Mittheilung ihrer frohen, wie ihrer traurigen Empfindungen verlieh, ift die Stimme. So wie eine, ohne alle Kunft gebildete, reine Stimme unser Herz schon in eine ganze Folge von Empfindungen verflechten kann, vorzüglich, weil ihr die Worte zur Seite ftehen, so liegen in einer, durch gute Bildung schon mehr vollendeten, unzählbare Mittel, die geheimften Bewegungen des Innern uns lebendig zur Anschauung zu bringen, und uns unbewuft von einer Gemüthsftimmung in die andere zu versetzen.

Die wahren Regeln des Vortrags bey jedem Inftrumente, welchem der Künftler eine Seele einhauchen kann, sind daher auch keine andere, als jene des Vortrags beym Gesange, (nur mit Beybehaltung der jedem zukommenden Eigenthümlichkeit) und das gröfste Lob, welches man einem Meifter auf irgend einem Inftrumente beylegen kann, ift jenes, wenn man von ihm sagt „ es fehlen blos die Worte zum Gesange.„

Defswegen wird in dieser Anleitung zum Singen allein die Lehre vom Vortrage vorkommen, und jeder Inftrumentalift mufs sie hier nachlesen, aber nicht oberflächlich, damit ihm der schöne flüchtige Geift nicht entwische; Er ftelle sich einen von einer lebendigen Anschauung, vom Strome seiner Gefühle gedrungenen Sänger vor, der mit jedem Hauche, mit jedem Athemzuge sein höheres Leben und Schweben ausspendet: Mit diesem Geifte dringe er in das Innere der hier gegebenen Grundsätze, und entlocke dem todten Buchftaben die verborgene Kraft seiner vielseitigen geiftigen Beziehung.

Mit diesem Geifte gefafst, wird er erft die Bedeutung mancher kalten Regel fühlen, und manches kleine Nötchen wird ihm eine ganze geiftige Beziehung enthüllen, welche er vergebens in einer langen, todten Tonreihe sucht, und so wird die Absicht des Verfassers erreicht, mehr Einheit in die Ausübung zu bringen, indem auf diese Art alle gegebenen Grundsätze, so viel möglich, einerley Deutung und Anwendung erhalten, was unfehlbar zur gröfsern Einfachheit, und durch selbe zur Annäherung an die Einheit des aller schönen Kunft innewohnenden Geiftes führen mufs.

Eben dieses beftimmt auch die Ordnung der Inftrumentenfolge, so, dafs zu erft die der Singftimme am nächften kommenden geblasenen, dann die Bogen, und zuletzt die geschlagenen Inftrumente werden abgehandelt werden.

Es giebt überhaupt vier Arten von Singftimmen, welche durch das verschiedene Alter, Geschlecht, und die individuelle Organisation erzeugt werden.

Diese sind, der Discant (auch als die höchfte Sopran genennt) und der Alt, vermöge ihrer Höhe dem weiblichen Geschlechte, und den Knaben angehörig; der Tenor, und Bafs, wegen ihrer Tiefe dem Manne eigen.

Erreicht eine Stimme weder die Höhe des Soprans, noch die Fülle und Tiefe des Alts, so nennt man diese den Mittel, oder mezzo Soprano. Eben so wird bey der männlichen

jene, welche weder die Tiefe des eigentlichen Basses ergründet, noch sich zur Höhe des Tenors schwingt, Baritono genannt.

Der Umfang aller dieser Stimmen wird in der Singschule des Par: Conservat: folgender Maſsen angegeben.

„Die männliche Baſsſtimme begreift 2 Octaven in sich; vom F bis zum eingeſtrichenen „f. Der Umfang des Baritono's kann für die Bruſtſtimme auf 12 Töne beſtimmt werden, „nämlich vom H bis zum f; was daruber hinaus iſt, wird Kopfſtimme.

„Der Tenorumfang kann in der Bruſtſtimme auf 11 Töne angenommen werden, vom d der „erſten Linie des Tenorsyſtems bis zum g über den Linien. Es giebt aber auch, wiewohl „selten, Tenore, welche in der Bruſtſtimme bis a oder b hinaufgehen.

„Zur Kopfſtimme wird der Tenor bey dem a, und geht so weiter hinauf, selbſt bis „zum geſtrichenen D, und wohl noch höher.

„Der Contraalt iſt eigentlich für die w e i b l i c h e Stimme, und von dem nämlichen „Umfange, wie der Bass der Männer, nur eine Octave höher.

„Der t i e f e r e oder m i t t e l Sopran hat den Umfang des Baritons in der höhern Oc„tave, und kann mit der Kopfſtimme singen.

„Der Discant oder hohe Sopran hat (in dem Umfange von 2 Octaven) drey natürliche „Abtheilungen oder Regiſter. Die erſte begreift Bruſttöne vom c zu f. Bey dem g „ändert sich die Stimme, und dieser Ton bis zu seiner Octave erfodert eine Anſtrengung „des obern Theils des Luftröhrenkopfs. Nur in dem kleinen Umfange von as bis c „sind Kopftöne für die 3te Abtheilung der Discantſtimme. Drüber fängt eine neue Art „der Stimme an, von welcher keine beſtimmte Schranke sich angeben läſst„

Man glaube aber ja nicht, daſs eine jede Stimme im Anfange diesen Umfang haben müſse; denn durch z w e c k m ä s s i g e, und f l e i ſ s i g e Uebung kann die Stimme in der Höhe so wohl als der Tiefe noch sehr viel gewinnen. Eben so kann man auch bey der ausserordentlichen Verschiedenheit der Stimmen nichts g a n z beſtimmtes angeben.

Da es aber im Anfange das Wichtigſte iſt, zu erforschen, welche Art von Stimme die Schülerinn, oder der Lehrling besitze, weil der Lehrer hiernach die ganze Art, die Stimme zu bilden, einrichten muſs, so folgen 2 Reihen Töne, als Stimmprüfung.



Frauenzimmer und Knaben, welche die höchſte Note bey A ohne alle Anſtrengung singen, und mit der Stimme noch einen, oder einige Töne in der Höhe mehr erreichen können, haben eine Discantſtimme. Sind aber die höchſten Noten nur mit Anſtrengung, oder gar nicht zu erhalten, so iſt es eine Altſtimme.

Können erwachsene Mannspersonen den tiefſten Ton bey B noch ſtark und kraftvoll angeben, und sind noch einige Töne mehr in der Tiefe da, so iſt es eine Baſsſtimme. Iſt aber der tiefſte Ton schwach, matt, oder gar nicht da, so iſt ihre Stimme mehr Baritono, oder, wenn er sich mit Leichtigkeit in die Höhe von dem f bey A schwingt, wahrer Tenor.

Noch sicherer wird der Lehrer verfahren, wenn er auf das sogenannte Brechen der Stimme aufmerksam ist. Dieses findet Statt, wo die sogenannte Falsetstimme anfangt, d: i: wo die natürliche Bruststimme aufhört, und die Kopfstimme eintritt.

Bey der Discantstimme ist es auf dem e und f, oder einige Töne höher: beym Alt auf dem a, oder in den nächsten Tönen. Eben so ist es beym Tenor auf dem e, f, oder einige Töne höher: bey dem Bass auf dem a, oder den angränzenden Tönen.

Ist die Stimme erforscht, dann geht es an die Ausbildung derselben.

Der Lehrer hat nun darauf zu sehen, dass

A. die Intonation möglichst rein werde, diess giebt der Stimme Festigkeit:

B. eine genaue Vereinigung der Bruststimme mit der Kopfstimme geschehe, wodurch die nöthige Gleichheit der Stimme hergestellt wird:

C. das Tragen der Stimme (das sogenannte Portamento) gleich in die ersten Uebungen verflochten, und immer mehr ausgebildet werde, indem durch richtige, aufmerksame und genaue Uebung desselben die Stimme Gewandheit, Kraft und Ründung erhält:

D. dass mit Beobachtung alles vorigen der Umfang der Stimme befördert werde:

E. der Schüler sich keine Fehler angewöhne, wodurch das Deutliche, Klingende in der Aussprache so wohl, als in den hervorzubringenden Tönen gehemmt, oder sonst der äussere Anstand, oder die Gesundheit des Schülers gefährdet sey.

Um nun die angezeigten Erfodernisse bey einer Stimme herzustellen, ist es nöthig, dass die ersten Uebungen schon so eingerichtet werden, dass ihr Umfang nur wenige, aber gerade die besten Töne der Stimme umfasse. Mit diesen Uebungen, (worin die Verhältnisse der Stufenfolgen genau, so wie alles nöthige vor der Uebung schon muss erklärt seyn) fahre man so lange fort, bis der Schüler die wenigen Klänge so sicher gefasst hat, dass man doch für eine reine Intonation und ein festes Anschlagen jedes Tones stehen kann. Alle nicht solid genug begründeten Fortschritte sind, wie es schon in den allg: Grundsätzen vorkam, besonders bey dem Gesange, wahre Rückschritte. Blos dadurch kann Festigkeit in der Stimme erzielt werden. In diese Uebungen lässt sich schon ganz unvermerkt das sogenannte Tragen der Stimme miteinflechten, welches nichts anderes, als das unmerkliche, sanfte Verbinden von Tönen ist. Späterhin gebe man diesen Uebungen mehr Ausdehnug, und suche, doch ohne allen Zwang, immer einen Ton in der Höhe oder Tiefe mehr zu gewinnen. Besonders sey man aufmerksam auf jene Töne, wo die Stimme bricht, denn diese Töne sind es, welche durch Geschicklichkeit, anhaltenden Fleiss, und ganz zweckmässige Uebung, so viel möglich, müssen naturalisirt, oder den Tönen der natürlichen Stimme gleich gemacht werden. Da diese Töne falset oder Töne der Kopfstimme benennt, nicht nur dünner und unsicherer, sondern auch schwächer und kraftloser, als die natürlichen sind, so ist der beste Weg, sie mit den natürlichen Tönen der Stimme unmerklich zu verbinden, oder diese Kluft zu ebnen, wenn man die zunächst liegenden natürlichen Töne so gemässigt nimmt, dass sie in Hinsicht des Grades von Stärke jener der Kopfstimme so ziemlich gleich kommen. Oefter angestellter Versuch, verbunden mit gespannter Aufmerksamkeit, erzeugt eine Gewohnheit, der im Anfange vorhandene Zwang schwindet, und die Theile, welche den Ton der Kopfstimme bilden, erhalten eine Festigkeit, welche jene

Kraft der Bruft, wo nicht ganz, doch grofsen Theils hervorbringen macht. Ift dieses im Auffteigen gelungen, so versuche man es im Abfteigen. Man schwinge sich daher bis zu der bereits errungenen Höhe, und fteige durch die Klänge so herab, dafs man den bereits im Auffteigen erhaltenen Tönen der Kopfftimme, so viel als möglich, Kraft verleihet, die Töne der natürlichen Stimme aber nicht ftärker zu nehmen trachtet, als jene der Kopfftimme sind. Ja ich würde rathen, lieber etwas schwächer, denn dadurch wird im Abfteigen leichter der Uebergang von der Kopf- zur Bruftftimme, so wie im Gegentheile beym Auffteigen leichter durch das Anschwellenlafsen vom letzten Brufttone zum erften Tone der Kopfftimme hergeftellt. Wenn nur einmal der Uebergang gewonnen ift, denn darin befteht die Schwierigkeit. Dieses Wechseln des höchften Brufttones, und seiner nächften, mit dem tiefften Falsettone, und seinen folgenden, mufs im Anfange ganz langsam, und nur nach und nach, mit sicherem Schritte, immer schneller gehen. Eben so verfährt man, um überhaupt alle schlechten Töne zu verbessern, und eine Gleichheit herzuftellen, welche gewifs, so wie die Verbesserung aller Fehler bewerkftelliget wird, wenn Lehrer und Schüler Fleifs und Geduld miteinander verbinden, der Natur nichts abzwingen wollen, sondern alles durch zweckmäfsige unausgesetzte Uebung zu erhalten suchen.

Die weiblichen Kopfftimmen bedürfen nicht jener Sorgfalt, wie die männlichen; es erfodert bey diesen vielmehr die natürliche Stimme eine gröfsere Cultur, als die Kopfftimme. Beym Tenor wird viel Zeit und Mühe erfodert, die Bruftftimme mit der Kopfftimme so zu verbinden, dafs man leicht und bequem von einem Gebiete in das andere kommen kann, und die beyderley Arten des Tones einander gleich werden. Den Bassiften ift zu rathen, ihre meifte Cultur auf die natürliche Stimme zu verwenden, da es nur wenigen gelingt, die nothwendige Gleichheit beyder Stimmen herzuftellen. Da die Hauptsorgfalt des Lehrers dahin gehen mufs, die gehörige Gleichheit in der Stimme herzuftellen, so werde ich mehrere Beyspiele anführen, worinn der unmerkliche Uebergang zwischen den beyden Stimmarten kann hergeftellt werden. Da es sich aber nicht genau beftimmen läfst, bey welchem Tone die Stimme bricht, so mufs der Lehrer, nach dem Bedürfnisse seines Schülers, die angegebenen Uebungsftücke in höhere oder tiefere Tonarten versetzen.

Diesen Uebungen gebe man nach und nach mehr Ausdehnung in die Hohe, so wie in die Tiefe, dadurch wird der Umfang der Stimme vermehrt, und sorge nur noch dafür, dafs der Sänger dabey, um die bey E angeführten übeln Gewohnheiten zu vermeiden, folgendes beobachte.

A. Der Körper mufs bey den Uebungen in einer natürlichen, geraden, und anftändigen, wo möglich, aufrechten Stellung seyn. Besonders sehe man darauf, dafs der Schüler den Hals nicht vorftrecke, oder, (was hie und da bey den hohen Tönen der Fall ift) mit dem Körper sich in die Höhe ziehe.

B. Den Mund ziehe man beym Singen etwas weniges in die Breite, so dafs er mit den angränzenden Zügen ein sanftes Lächeln bilde; denn durch diese Stellung wird der freye Ausgang des Klanges befördert.

C. Die Zähne dörfen niemals geschlossen werden, ein Fehler, welchen beynahe alle Anfänger haben. Sie müfsen in einer solchen Entfernung gehalten werden, dafs man mit seinem kleinen Finger dazwischen kommen kann. (Doch hüte man sich, diese Entfernung zu weit zu machen.) Dadurch wird der Ton hell, voll, und rein. Die Zunge lege man leicht an die untern Zähne an, und lafse sie bey h a l t e n d e n Noten ganz ftille, und unbeweglich liegen.

D. Da bey dem Gesange der Charakter, und die Folge der Empfindungen nicht wie bey der Sprache bey grellen Stellen durch das G r e l l e in der Declamation der Wörter und Sylben, so wie bey Stellen der w e i c h e r n Empfindung durch das s a n f t e r e B e z e i c h n e n gegeben wird, sondern durch den eignen, und n o t h w e n d i g bezeichneten Charakter der Gesangsweise im allgemeinften Sinne des Wortes, so folgt, dafs es auch da, wo e i g e n t l i c h e r Gesangsausdruck, und nicht der sogenannte declamatorische Statt findet, (denn wo die gehörige Erhebung zum Lyrischen fehlt, erzählende Stellen u. d. gl. vorkommen, findet mehr declamatorische als eigentliche Gesangsmusik Statt,) ganz zweckwidrig, und also höchft gefehlt seyn würde, die H ä r t e der Aussprache, der immer das Verschlingen alles Klangvollen anklebt, vernehmen zu lafsen. Es fliefst also hieraus die Regel: a l l e B u c h f t a b e n u n d S y l b e n, w e l c h e d e n h e l l e n, v o l l e n K l a n g d e r S t i m m e b e f ö r d e r n, m ü s s e n h e r a u s g e h o b e n, u n d a l l e, w e l c h e d e n K l a n g v e r s c h l i n g e n, s o v i e l m ö g l i c h, v e r m i e d e n w e r d e n; oder mit andern Worten: m a n s e h e b e y m G e s a n g e m e h r a u f d a s S o n o r i s c h e, K l a n g v o l l e d e r A u s s p r a c h e, a l s e i n e d u r c h s i c h b e f t i m m t e P r o n u n t i a t i o n, d o c h s o, d a f s d e m Z u h ö r e r i m m e r d e r g a n z e W o r t i n h a l t v e r n e h m b a r, a b e r a u c h n i c h t m e h r, a l s v e r n e h m b a r s e y.

Wenn daher Z. B. ein Sänger bey dem Vortrage des Wortes: R a c h e, R a c h e, den Buchftaben R, m e h r wollte hören lafsen, als das klangreiche a, so würde er den gröften Fehler begehen, denn er soll ja singen, und nicht blos declamiren. Der Sänger opfre daher in den e i g e n t l i c h e n G e s a n g s f t e l l e n den Gesang nie der blofsen D e c l a m a t i o n, so natürlich und unzertrennlich mit dem erften verbunden auch der declamatorishe Ausdruck ift, so wie die Regel ewig wahr bleibt: „gut gesprochen ift halb gesungen„.

Man beobachte daher folgende Regeln in der Aussprache:

1) Sehe man vorzüglich auf eine r e i n e und d e u t l i c h e Aussprache der V o c a l e n, denn ihnen klebt das Tönende in der Sprache an, und da sie das Gemüthliche in der Sprache bezeichnen, insofern also ächt musikalisch sind, so ift die Wichtigkeit ihrer reinen Aussprache bey der Gesangsmusik hinlänglich dadurch hergeftellt.

Das a ift der hellfte und bequemfte Vocal zum Gesange, nur sey man darauf bedacht, dafs sich kein E, O, und U, besonders beym Aushalten und langen Passagen dazu geselle. Vorzügliche Rücksicht darauf, so wie auf die Reinheit der Aussprache beym Gesange im A l l g e m e i n e n mufs man in j e n e n Gegenden nehmen, wo

der Landessprache schon dergleichen Fehler ankleben.

Das e wird bald etwas breit, wie ae, bald spitzig wie ö ausgesprochen. Den Unterschied zwischen beyden mufs ein Sänger genau beobachten, nur lafse er das erfte, so viel möglich, dem reinene Sich nähern, und beym zweyten ziehe er den Mund nicht zu breit.

Das i behandle man so gelinde, als möglich, besonders, wenn unglücklicher Weise ein Aushalten, oder gar ein Lauf auf diesem Buchftaben vorkommen sollte. Man hüte sich, es wie ein ü durch die Zähne zu pfeifen, welches den Gesang unausftehlich macht, oder es halb durch die Nase zu jagen.

Das o ift ein für den Gesang ziemlich vortheilhafter Vocal, nur lafse man es lieber sich etwas zu a, als zu u hinneigen. Diese Regel gilt vorzüglich für die tiefern Stimmen Z. B. die Bassiften.

Das u suche man, so viel nur immer möglich ift, zu mildern; denn durch vielen Fleifs und gespanntes Aufmerken kann man das Unangenehme desselben ziemlich vermindern. Man vermeide daher, so viel es sich thun läfst, den Nachdruck auf dasselbe zu legen, und gebe es lieber nur schwach an.

2) Bey den Doppelvocalen ä, ai (ay) au, ei (ey) eu, ö, ü oder ui (aa, ee, ii oder y, oo, sind keine eigentliche doppelt auszusprechende Vocale, sondern deuten nur an, dafs der einfache Vocal heller und lauter gesprochen werden müfse) beobachte der Sänger die Regel: beyde Vocale nicht Zugleich, oder auf einmal auszusprechen, oder, wenn er darauf zu verweilen hat, es nicht auf dem letzten, sondern auf dem erften Vocale zu thun. Zwar lafsen sich ä, ö, und ü nicht trennen, und sind in der Aussprache als einfache Vocale zu betrachten; aber ai, ay, au, ei, ey, eu, und äi, äy, äu, welches gar dreyfache Vocale sind, können und müssen getrennt werden, als Wa-ise, Ka-yser, Gla-ube, ble-iben, ele-yson, Fre-ude, in welchem Falle das e allzeit mehr wie ein a oder ä gesprochen wird, Brä-ute u. s. w.

Die dreyfachen Vocale als äi, äy, äu machen blos in der Schreibart, nicht aber in der Aussprache einen Unterschied.

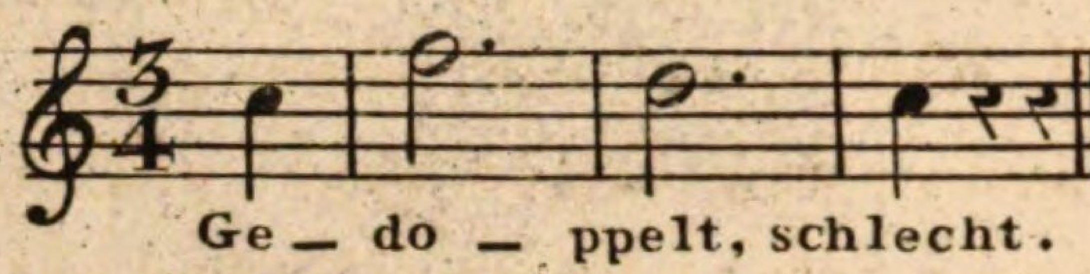
3) Die Consonanten oder ftummen Buchftaben müssen eben so rein, wie die Vocale, ohne Beyfügung eines andern Buchftabens gesprochen werden. Sie werden entweder zum Anfange einer Sylbe gebraucht, Z. B. ge-niefse, hier können sie nicht schaden, indem das Klangvolle auf den Vocal fällt, oder sie endigen eine Sylbe, und dann ift Vorsicht in der Aussprache nöthig, wenn der Gesang nicht zerrissen und zerftückt herauskommen soll.

Es ift daher höchft nothwendig, den Sänger zu gewöhnen, dafs er alle Consonanten bis auf die folgende Sylbe spart, damit jede sich mit einem Vocal zu endigen scheine.

Man spreche also nicht: Zer-brech-lich-keit, Un-ab-hän-gig-keit, sondern: Ze-rbre-chli-chkeit, U-na-bhä-ngi-gkeit; nicht: Auf - dich - fteht - mein - Ver-traun; sondern: Au-f di-ch fteh-t mei-n Ve-rtraun; besonders, wenn die Bewegung des

Geſanges langſam iſt, wenn lange Noten, oder viele, gegen eine Sylbe ſtehen.

Am allermeiſten iſt dieſs bey denjenigen Conſonanten nöthig, welche den Mund zuschliessen, indem man sie ausspricht. Z. B.



Man laſse hier das erſte p ganz weg, spreche aber das o so, wie es, als ein kurzes o vor 2 Consonanten gesprochen werden muſs. Diese Regel kann man bey allen Doppelconsonanten, die zwischen 2 Sylben vorkommen, beobachten. Z. B. bey hoffen, getroffen, u. s. w.

Ferner unterscheide der Sänger die harten Consonanten in der Aussprache deutlich von den weichen, besonders zu Anfang einer Sylbe, vorzüglich das ch von g, und f von v, u. s. w.

Das h, welches weiter, nichts als ein gelinder Hauch iſt, hohle man bey jeder Gattung von Geſangſtücken, besonders bey lange auszuhaltenden Noten nicht zu tief aus der Bruſt, damit es nicht zu hart klinge, und nicht zu viel Athem verschwendet werde.

Die sch, und tsch spreche man nicht allzu hart aus, damit der Gesang durch das Zischen nicht unangenehm werde; das ſt zu Ende einer Sylbe, Z. B. bey Fürſt, wirſt, u. s. w. nicht wie Fürscht, wirscht; und das r nicht zu rund, und verweile nicht zu lange darauf, damit das unangenehme Schnarren im Gesange vermieden werde.

Den nämlichen Fleiſs, welchen man auf die richige Aussprache einzelner Buchſtaben und Sylben verwendet, wende man in der Folge der umfassenderen Uebungen bey ganzen Wörtern an, und sehe dabey vorzüglich auf richtige Articulation, Interpunction, und das genaue Trennen der Endsylben des letzten Wortes von den Anfangssylben des folgenden, (was man besonders an groſsen Plätzen, Z. B. in Kirchen, Theatern, u. s. w. beobachten muſs) wodurch allein Deutlichkeit kann erhalten werden, doch ohne alle Härte in der Aussprache, mit genauer Beobachtung der oben gegebenen Hauptregel.

4) Um das bey Anfängern häufige ſtarke Schnaufen (oder Schnauben) zu vermeiden, mache man den Schüler darauf aufmerksam, und zwar schon von den erſten Singübungen an, mit seinem Athem sparsam umzugehen, denn alle Anfänger ſtoſsen in der Regel zu viel Athem aus. Man theile daher das Uebungsſtück in beſtimmte, nach der Conſtitution und Kraft des Schülers berechnete Einschnitte zum Athmen, und sehe darauf, daſs Anfänger die Lunge nicht zu sehr füllen, so unmerklich als möglich, und gerade nur so viel als nöthig, sich mit Athem versehen.

5) Gewöhne man den Schüler gleich im Anfange alle unartigen Gebehrden, Grimassen, Verzerrungen des Gesichts, u. d. gl. ab.

Was die Zeit betrifft, in welcher man die Singübungen anfangen soll, so ift es sehr gut, wenn man es frühzeitig, Z. B. im 8ten 9ten Iahre thut, wo das Gehör noch unverdorben, und die harten Theile der Bruft noch knorplicht sind. Nur nehme man aber auf die Conftitution, und die körperliche Beschaffenheit des Schülers Rücksicht, um die Dauer, so wie überhaupt das Verhältnifs der Singübungen darnach zu beftimmen. Man lafse daher den Lernenden zuweilen sprechen. Findet man, dafs die Stimme nicht so hell und klingend, wie gewöhnlich, sondern etwas heiser ift, so setze man aus, oder breche ganz ab.

Nach dem Essen, wo der Magen voll ift, zu gewissen Zeiten, wo die Natur schwächlich, oder gar im heftigen Triebe ift, mufs man aussetzen. Bey Frauenzimmern ift diefs gewöhnlich um das 14te, bey den Knaben um das 14te, 15te, 16te Iahr der Fall. Eine Hauptregel bey dem Unterrichte der erftern ift, sie vor dieser wichtigen Periode ja nicht zu sehr anzuftrengen. Der Verluft wo nicht der ganzen Stimme, doch gewöhnlich des Metalls in derselben ift die spätere unausbleibliche Folge. Eben so wichtig ift die in die angezeigten Iahre bey letzteren fallende Periode des Verfalls, oder vielmehr der Veränderung der Stimme. Entweder setze man so lange aus, bis sich wieder eine neue Stimme gebildet hat, oder singe äufserft gemäfsigt, und nur jene Töne, welche ohne alle Anftrengung leicht angeben.

Von gröfstem Vortheile für den angehenden Sänger ift es, wenn er noch irgend ein anderes Inftrument, vorzüglich das Clavier erlernt, welches sich auch zu dem Unterrichte am beften schickt. Er kann sich so selbft begleiten, er wird mit der Harmonie vertrauter, und kann sich in zweifelhaften Fällen, so wohl in Hinsicht des Treffens, als Reinsingens der Töne danach richten, was freylich ein ftets rein geftimmtes Inftrument voraussetzt. Dadurch erhalten die privat Uebungen des Schülers mehr Beftimmtheit und Zuverläfsigkeit, und führen um so schneller und sicherer zum Zweck. Das begleitende Inftrument mufs auch einen vollen ftarken Ton haben, weil sich Anfänger gewöhnlich mit der Stärke ihrer Stimme danach richten.

Mit Beobachtung alles Vorigen, fange man nun mit folgender Tonreihe an. Bey a) ift sie für den Discant, bey b) für den Alt, bey c) für den Tenor, und bey d) für den Bass.

Diese Uebung liegt ganz in der Kraft der Bruftftimme. Zuerft lafse man sie mit dem Vocal a so lange singen, bis derselbe in seiner reinen Aussprache sich dem Gehöre des Schülers ganz eingedrückt hat, und der Ton ganz hell ift. Dann nehme man das o, und zuletzt das e, und verfahre eben so. Ehe man aber diese, so wie jede andere folgende Uebung beginnt, mufs man sich das Verhältnifs aller Noten von dem Schüler genau erklären lafsen, Z. B. von g zu a, a – h jenes des ganzen Tones, zwischen welchem immer ein halber inne liegt, von h zu c jenes des gr. halben. Das nämliche mufs man in den, für die andern Stimmen angegebenen Uebungen thun. Ueber diese, sehr unbedeutend

scheinende Uebung gehe man nur nicht weg, ohne dafs jeder Ton voll, klingend, hell und gleich ift, ohne dafs der Schüler einen recht lebendigen tief eingeprägten Begriff von der w a h r e n Eigenschaft eines ächten, guten Stimmtones hat. Dieses Hinwegeilen über die erften Uebungen, ehe der Schüler eine reine Vorftellung von der gehörigen H ö h e, S c h ä r f e und i n n e r n Eigenschaft des Tones hat, ift Schuld, dafs unter so vielen, ja beynahe den meiften Liebhabern, und auch hie und da andern Sängern, nur wenige sind, die sich bey einer oft sehr grofsen Reihe von Tönen, welche sie herunterleyern, einiger oder mehrerer guten zu erfreuen haben. Hat der Schüler diese 4 Töne feft, so lafse man sie ihn verbinden, wie bey e) wodurch der Grund zu dem sogenannten Tragen der Stimme gelegt wird. Diefs mufs der Lehrer, so wie itzt alle folgende Uebungsftücke in den Schlüssel und den Umfang jener Stimme übertragen, welche der Schüler hat. Bey diesen Uebungen läfst man den Schüler leise anfangen, die Stärke der Stimme vermehren, und dieselbe nach Kräften ftark treiben, aber ja nicht bis zu einer zu grofsen Anftrengung, und eben so läfst man sie abnehmen, wie sie gewachsen ift. Für das Wachsen gilt das Zeichen <, für das Abnehmen >. Man gebe aber genau Acht, dafs die Töne beym Wachsen nicht zu hoch, und beym Abnehmen nicht zu tief werden. Da aber diefs in einem Athemzug geschehen mufs, so mufs man, so zu sagen, die Menge der Luft in 2 Theile theilen, wovon das Wachsen, so wie das Abnehmen jedes einen erhält, wie über alles dieses das folgende Beyspiel den nähern Aufschlufs giebt.



Hat der Schüler mit den 3 Vocalen a, e, o, diese Uebung durchgenommen, so nehme man die beyden andern i, und u nach der oben bey der Aussprache gegebenen Regel, und übe sie eben so.

Um nun diese 4 errungenen Stufen so viel als möglich, zu dem Vortheile des Schülers zu benutzen, so transponire man diese erfte 4tönige Reihe, immer um einen halben Ton aufwärts, wobey man die in den allg. Grundsätzen gegebene Regel zu Grunde leget, dafs alle übrige 11 harte Tonarten nur Transpositionen einer und der nämlichen zu Grunde liegenden Tonart C dur seyn, wie es die Aehnlichkeit der Verhältnisse in diesem transponirten Uebungs-

ſtücke hinlänglich erweiset.





Mit dieser angegebenen Transposition der nämlichen Tonreihe fahre man nun fort, bis man zu demjenigen Tone kömmt, wo die Stimme bricht. Itzt muſs man behutsam, und langsamen Schrittes verfahren, bis man so glücklich iſt, den Uebergang von der Bruſt - zur Kopfſtimme, wo nicht ganz, doch einigermaſsen zu erhalten. Fleiſsige Uebung wird es schon erzwingen. Hat man den erſten Ton der Kopfſtimme, und den Uebergang dazu, dann suche man einen Ton um den andern, aber nur ganz langsam zu gewinnen, indem jetzt zugleich die Bruſtſtimme muſs erweitert, und gebildet werden; denn, so wie jede einseitige Bildung verderblich iſt, so lehrt auch häufige Erfahrung, daſs Sänger, welche sich häufig in der Kopfſtimme üben, ohne die Bruſtſtimme nebſt den Mitteltönen ſtets in g l e i c h e m Schritte zu cultiviren, ihrer Stimme unersetzlich schaden, indem die Bruſttöne, welche doch immer das eigentliche Metall und die Kraft und Fülle der Stimme enthalten, somit die wahre Basis der Stimme sind, zu Grunde gehen. Lehrer sollten daher der gewöhnlichen Sucht der Anfänger, (was besonders bey Frauenzimmern der Fall iſt) die ſteilſten Höhen der Stimme zu erklimmen, auf alle Art entgegen zu arbeiten suchen. Der beſte Weg iſt gewiſs der oben angegebene. Man lehre sie die 4 Töne mit Metall und Fülle angeben, so werden sie die schreyenden Töne selbſt verwerfen. Um nun mehr Bruſttöne zu gewinnen, so laſse man den Schüler herab ins e gehen, was bey den meiſten ohne Schwierigkeit geschehen wird, und so ſteige man von jeder Transposition immer um eine Terz tiefer, und von dem tiefſten bis wieder zu dem höchſten den 6.ten hinauf. Z. B.



Während dem Erweitern des Tonumfangs in der Tiefe, suche man auch, aber nur sichern Schrittes und ganz unmerklich die Höhe. Ob man geschwinder in die Höhe oder Tiefe gehen könne, kann der Lehrer gleich aus der besondern Organisation des Schülers entnehmen, ob ihm nämlich leichter die Höhe, oder Tiefe zuspricht. Danach muſs er sich hauptsächlich richten. Um noch einen, oder einige Töne in der Tiefe zu gewinnen, kann folgende Uebung dienen, welche auch, so wie alle, in die andern Tonarten versetzt werden muſs. Spricht die Tiefe leichter an, so kann der Lehrer gleich 2 Stufen, wie bey a,) fällt sie dem Schüler schwerer, nur eine, wie bey b) gehen.



Nun hätten wir von c zu c die unausgesetzte Octave, und diejenigen Töne noch darüber, welche der Schüler durch die Transpositionen der erſten Uebung in die höhern Tonarten errungen hat. Bey genauer Betrachtung dieser erſten Octave zeigt es sich ganz deutlich, daſs sie aus 2 der oben angegebenen Tonreihen zusammengesetzt iſt, als:

erſte Tonreihe. — c, d, e, f,

zweyte Tonreihe. — g, a, h, c.

Da nun das ganze jetzige musikalische Syſtem aus Octaven beſteht, wie schon oben in den all. Grundsätzen gezeigt wurde, alle Octavengattungen aber nur verschiedene Darſtellungen dieser erſten ursprünglichen Form sind, welche auch zugleich die Grundform aller harten Tonart iſt, so daſs alle andere nur Versetzungen dieser sind, was eben dort schon ganz augenscheinlich dargelegt wurde, so hätten wir den Schüler nun in den Stand gesetzt, alle stufenweise Fortschreitung nicht allein richtig, sondern auch mit reiner, durch das in alle die Uebungen einge-

flochtene portamento gebildeten Stimme in allen Tonarten vortragen zu können, und so lohnt sich die Mühe des Lehrers, und Schülers reichlich, und es ergiebt sich genau, dafs diefs nicht allein der sicherfte, untrüglichfte, sondern auch der kürzefte Weg sey, einem Gesangsschüler diejenige fefte musik: Grundlage beyzubringen, welche ihm, der die Töne nicht spielen und greifen kann, nöthig ift. Um aber gewiss zu seyn, dafs der Schüler ganz feft in Rücksicht der Intonation sey, lafse man ihn die Tonleiter mit der hiezu vortrefflichen Begleitung des ber: Mannheimer Tonlehrers singen, was man aber auch durch alle Tonarten und bis in jene Höhe fortführen mufs, welche der Schüler bereits errungen hat.



NB. Hier kann man es in der Höhe fortsetzen, so wie aus dem Folgenden das Herabfteigen entnehmen.



Sollte sich beym Ueben dieser Tonleiter finden, dafs der Schüler bey den verschiedenen Accorden in der Intonation schwankt, so mufs der Lehrer alle Uebungsftücke mit dergleichen nicht so ganz gewöhnlichen Harmonienfolgen begleiten. In den bereits gegebenen Uebungen liegt zwar das in der harten, wie auch in der weichen Leiter vorkommende Verhältnifs des ganzen und grofsen halben Tones, da aber der geänderte Sitz der halben Töne, verschieden im Auf- so wie dem Herunterfteigen, den Anfänger leicht noch verwirren könnte, und die weiche Tonart einen ganz andern Charakter hat, als die harte, so wird es gut seyn, wenn wir selbe dem Schüler noch einmal feft einprägen. Wir nehmen hier zum Vortheile des Schülers die weiche Tonart C. Jede weiche Tonart fteigt eben so auf, wie jene harte, von der sie die Benennung hat. Z: B: C moll von C. A moll von A, u. s. w. nur die Terz ift klein: und fteigt eben so ab, wie jene harte Tonart, unter deren Vorzeichnung sie erscheint. C moll von Es dur, A moll von C dur, u. s. w. Die 2 Tetrachorde im Auffteigen, so wie jene im Abfteigen sind daher verschieden.

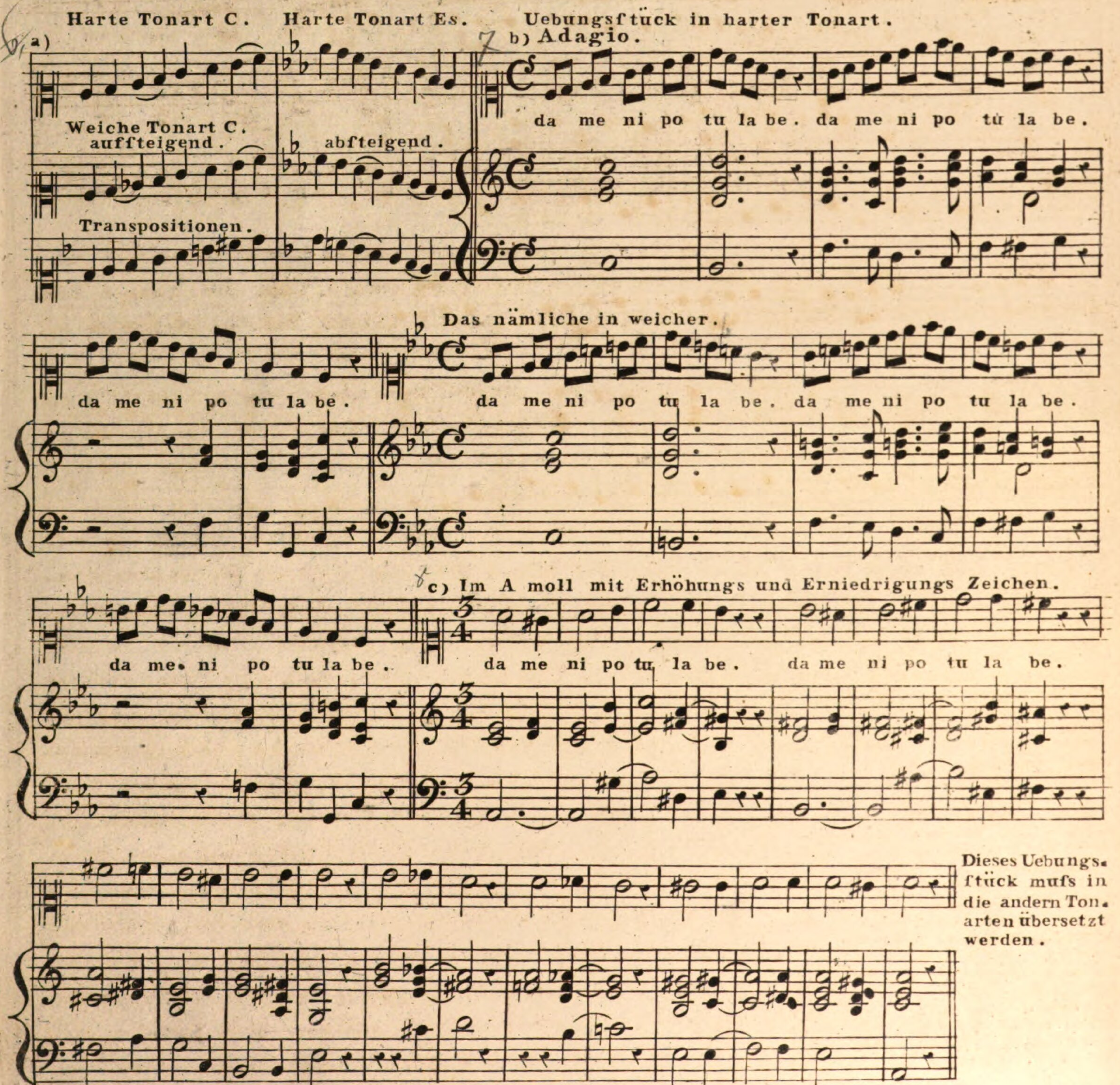
(Aufsteigend die Form von C dur mit kl. 3te)

1tes Tetra. c d es f 2tes Tetra. g a h c.

(Absteigend die Form von Es dur)

c d es f g as b c.

Das erste Tetrachord (oder Tongevierte) ist also im Auf- und Absteigen das nämliche, nur das 2te ändert sich. In Noten steht es bey a) was in alle Tonarten transponirt werden muss, so wie die bey b) gegebenen kleinen Uebungsstücke, wo die zu Singübungen sehr vortheilhaften Graunischen Sylben unterlegt sind, welche der Lehrer selbst vermehren kann.



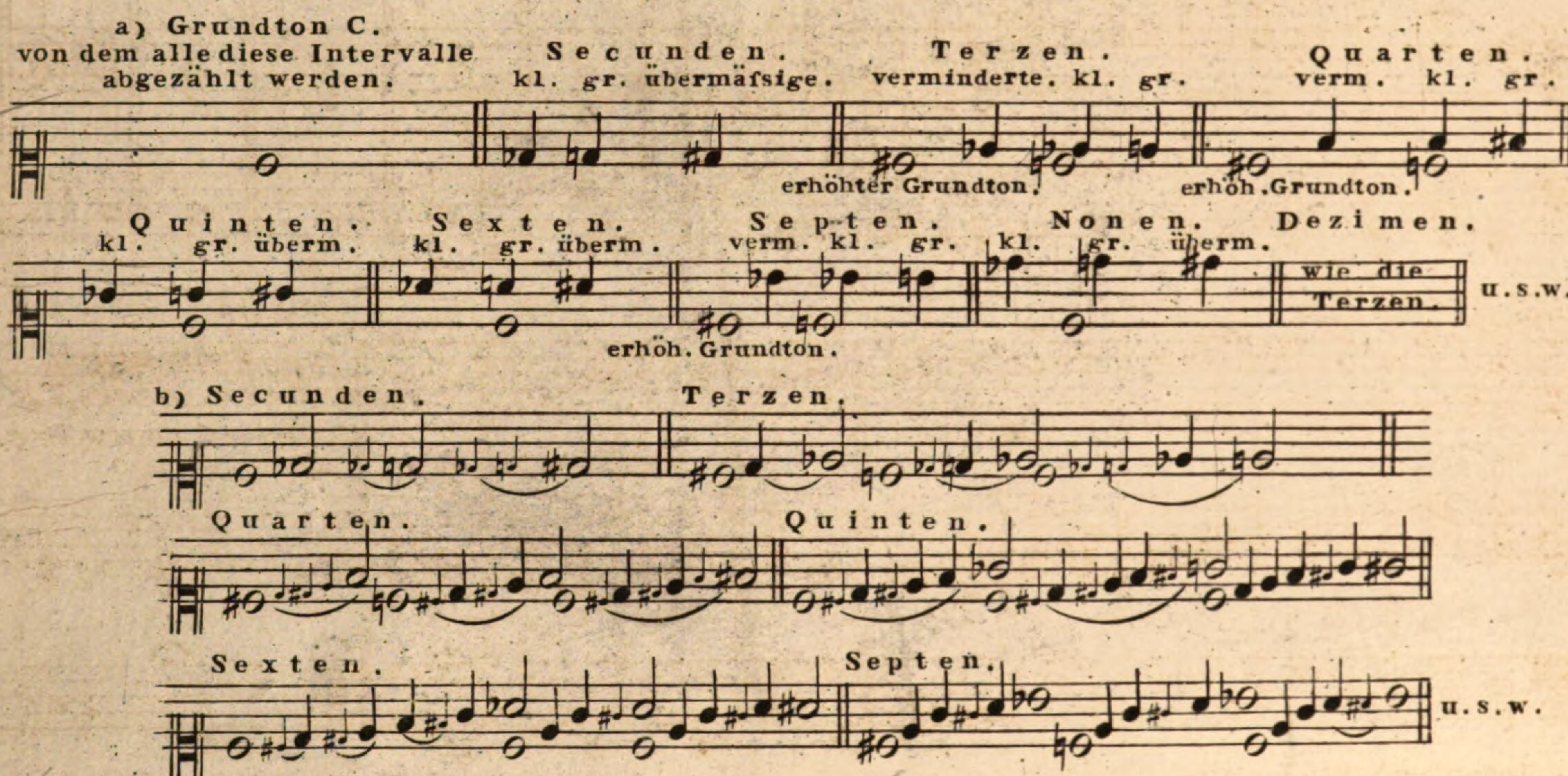


Bey Gelegenheit der bey c) und d) eben angegebenen Uebungen, welche, so viel möglich in höhere und tiefere Tonarten müſsen übersetzt werden, kann der Lehrer dem Schüler den Unterschied zwischen dem groſsen und kl: halben Tone wiederhohlen laſsen, was beym Vortrage beynahe gar keinen Unterschied macht, nur iſt zu merken, daſs die halben Töne, durch welche man zu einem andern Tone gleichsam herabsinkt, so tief als es die nöthige Reinheit verträgt, und jene halben Töne, womit man auffteigt, welche man auch sonſt Leitetöne zu nennen pflegt (weil sie den Uebergang bilden) verhältniſsmäſsig eben so hoch genommen werden.

Die Viertheilstöne habe ich nicht anzuzeigen für nöthig gefunden, da sie erſtens selten vorkommen, und selbe 2tens nur in einem unmerklichen Rucke der Stimme beſtehen, etwas ſtärker angegeben, wenn der Viertheilston sich in die Höhe zieht, Z.B. cis des, mehr gesenkt, wenn er abwärts sich löset, des cis.

Nun iſt der Schüler im Stande, jede ſtufenweise Fortschreitung gehörig vorzutragen, worüber der Lehrer, wenn es nöthig iſt, noch Beyspiele genug angeben kann. Wir müſsen nun denselben zur Erlernung der sprungweisen Fortschreitung führen. Die sprungweise Fortschreitung fängt von den Terzen an, und läuft die andern Intervalle Z.B. Quarten, Quinten, u:s:w: durch. Da nun diese Terzen, Quarten, Quinten, u.s.w. selbſt verschieden seyn können, so iſt es nothwendig, den Schüler mit den verschiedenen möglichen Verhältnissen jedes Intervalls bekannt zu machen. Es giebt 3erley Secunden, Terzen, Quarten, Quinten, Sexten, Septen, und in der Fortsetzung 3erley Nonen, Dezimen, u. s. w. wie bey a). Da es nun äusserſt wichtig iſt, besonders nach dieser Lehrmethode, von den erſten Grundgesetzen die möglichſt deutliche, und augenscheinliche Erklärung dem Schüler beyzubringen, indem alles andere, wie es schon in mehreren Fällen gezeigt wurde, nur

Wiederkehr desselben in verschiedener Form iſt, so muſs auf diese Materie um so viel mehr Fleiſs verwendet werden, da alle Musik entweder in der ſtufenweisen, oder in dieser der sprungweisen Fortschreitung beſteht. Hat daher der Gesangsschüler dieses recht inne, so muſs er auch alles treffen können, was nur immer vorkommen kann. Am sicherſten kömmt man hier zum Zwecke, wenn man den Schüler die Entfernung eines jeden Tones von dem andern, so wohl nach Stufen, als nach den dazwischen liegenden halben Tönen sich erklären läſst, wie es bey b) angezeigt iſt.

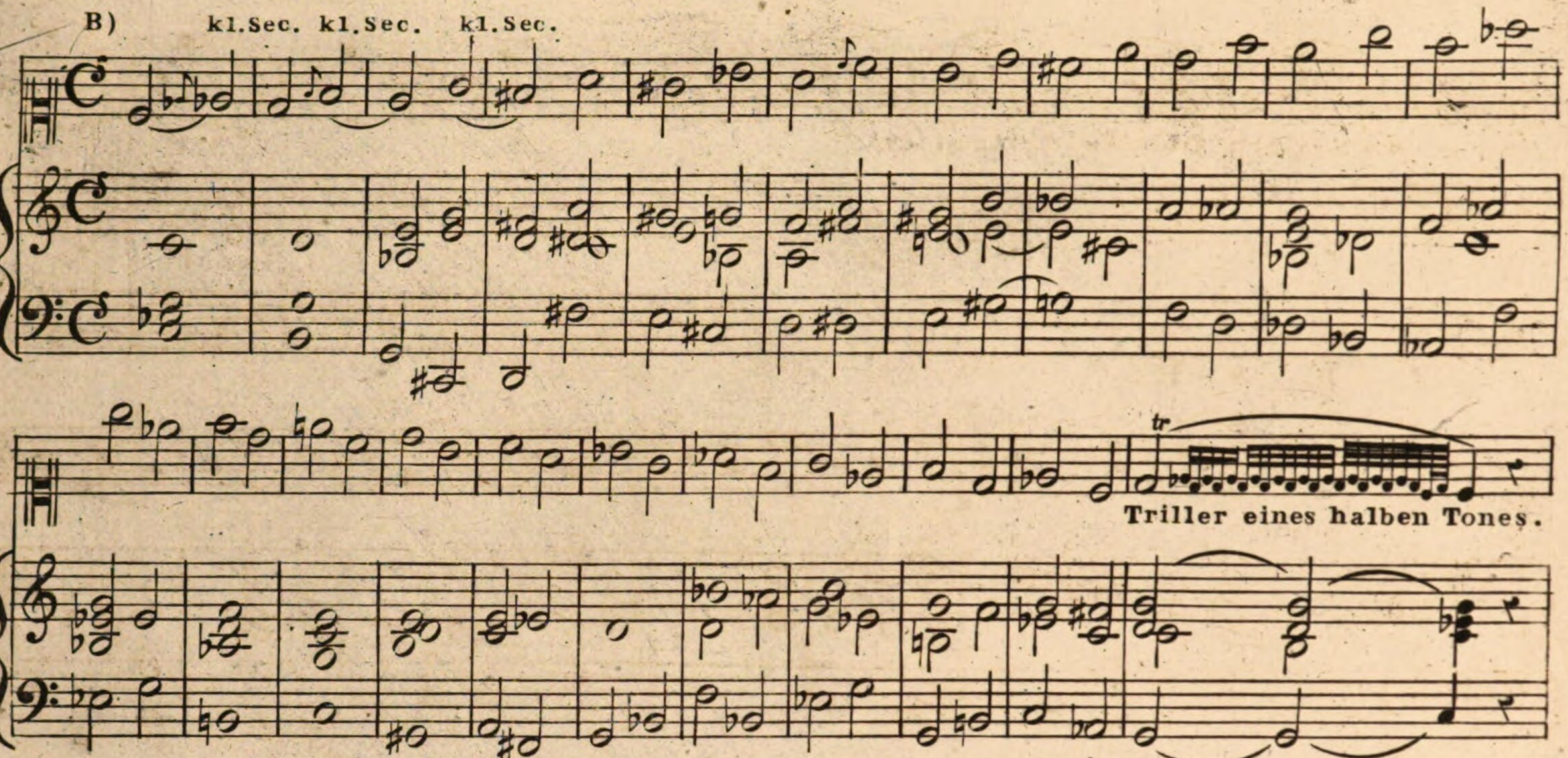


Hat der Schüler dieses richtig inne, dann wird ihm das Treffen der Intervalle um so weniger Schwierigkeit mehr machen, als man ihn, wenn er z. B. bey einem verm: oder überm: oder irgend einem andern Intervalle schwanken sollte, gleich wieder auf die erſte Form zurückführen kann. Um nun in diesem wichtigen Stücke den leichteſten Weg zu gehen, fangen wir mit den Terzen an, welche der Schüler leicht wird fassen, indem eine Secunde dazwischen liegt, so wie der nach jeder Terz hier vorkommende Ton wieder eine Secunde iſt, wie bey a). Diese Uebung muſs, wie alle nun folgende doppelt vorgenommen werden, 1tens jeden Ton feſt angeschlagen, ohne Uebergang, wobey die für Sänger und Blasinſtrumentiſten äusserſt wichtige Regel muſs beobachtet werden, daſs man gleich nach dem Anschlag den Ton cultiviren muſs, durch unmerkliches Verſtärken, wenn derselbe noch nicht innere Kraft genug hat, oder, wenn er zu grell angeschlagen iſt, durch Vermindern, und Nachlaſsen, damit die dem feſten Anschlag gewöhnlich anhängende Härte gemildert werde: 2tens durch Einflechten und Beobachten des Tragens der Stimme, welches hier in jeder Uebung, wie oben muſs mitgebildet werden. Bey b) kommen kleine und verm: Terzen vor. Da der Triller eine der nothwendigſten wesentlichen Manieren beym Gesange iſt, und derselbe eine häufige Uebung verlangt, so wird es sehr dienlich seyn, denselben

in alle folgenden Uebungen miteinzuflechten, damit der Schüler nach und nach in den Besitz desselben komme. Die Art und Weise, wie der Triller gemacht wird, lese man in der Abhandlung der wesentlichen Manieren in dem Artikel Triller nach Seite 61.



865.



Ob diese mitunter schwer zu treffende Terzenfolge für den Schüler ganz passend sey, oder nicht, muſs der Lehrer am beſten zu beurtheilen wissen, welcher schon im Stande seyn wird, leichtere Uebungen ſelbſt zu entwerfen. Da der Raum dieser Blätter es verbietet, diejenige Folge von Uebungsſtücken zu entwerfen, wodurch man Schritt vor Schritt vom Leichtern zum Schwereren übergehet, und ich mich ohnehin zur Begründung einer soliden Grunlage im Anfange ziemlich verweilte, um dem Lehrer einen ganz vollſtändigen Begriff von meiner ergriffenen Lehrmethode beyzubringen, so werde ich wohl alle andere Vortheile auch, aber so kurz als möglich angeben, indem derjenige Schüler, welcher die Terzen recht gefaſst hat (was man versichert seyn kann, wenn er die obige Terzenfolge richtig, und beſtimmt anzugeben im Stande iſt) alle andere Intervalle leicht findet, denn durch die Terz findet der Schüler die Quinte, welche nichts anders iſt, als eine Terz von der Terz, Z. B.





Beyde Beyspiele müſsen auch so geübt werden, daſs jeder Ton feſt angeschlagen wird. Sollte ein oder das andere Intervall zu schwer für manchen Schüler zu treffen seyn, so muſs es der Lehrer abändern; denn diese Beyspiele haben nicht die Absicht, Schüler von noch nicht genug geschärfter Einbildungskraft zu quälen, sie sollen nur Muſter seyn, nach welchen der Lehrer seine Uebungsſtücke einrichten kann. Da ferner diese Sing. schule für alle Arten von Stimmen iſt, so verſteht es sich, daſs die Uebungsſtücke nur bis in jene Höhe gehen dörfen, welche der Stimme des Schülers gemäſs iſt, oder bis in jene Tiefe müſsen fortgesetzt werden, welche der Scholar umfaſst, was sehr leicht wird geschehen können, indem jedes Uebungsſtück mehr als eine Octave begreift, woraus also die höheren so wohl als die tieferen Verhältniſse leicht können entnommen werden.

Nach Auffindung der Terz und Quinte, iſt es etwas leichtes, die Octaven bald dem Schüler beyzubringen. Man laſse denselben nur irgend einen gegebenen Grundton, eine Terz und Quinte nacheinander singen, und er wird sogleich im Stande seyn, die Octave anzuschlagen, indem diese das reinſte Intervall iſt, und so in der Natur des Menschen liegt, daſs das Verfehlen derselben auf angezeigte Weise beynahe zu dem Schlusse auf Mangel an gehöriger musikalischen Anlage berechtigen würde. Z. B.



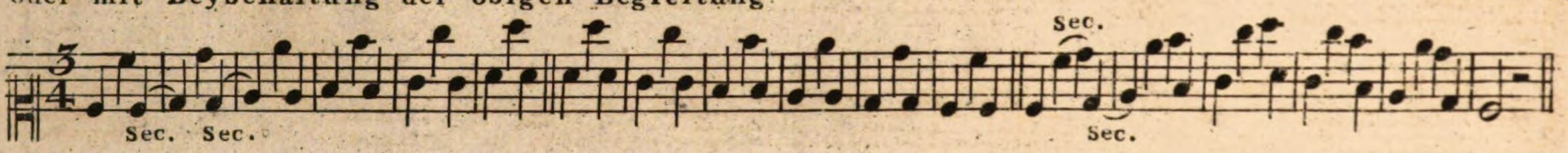
Dieſs übe man recht genau durch mehrere Tonarten, wobey man den Schüler auf Fol. gendes aufmerksam machen muſs, daſs von der 5te zur 8te das Intervall einer Quarte

vorkömmt, so wie sich zwischen einem jeden Accorde eine Septime befindet, Z. B. von dem letzten c zu d, d zu e, u. s. w. Durch öftere auf diese 2 Punkte gerichtete Aufmerksamkeit wird der Schüler eine gute Vorbereitung zu den Quarten und den Septimen erhalten.

Nun muſs aber auch der Sänger dieses Intervall ohne Zwischentöne anschlagen lernen. Hiezu folgende Uebung



oder mit Beybehaltung der obigen Begleitung

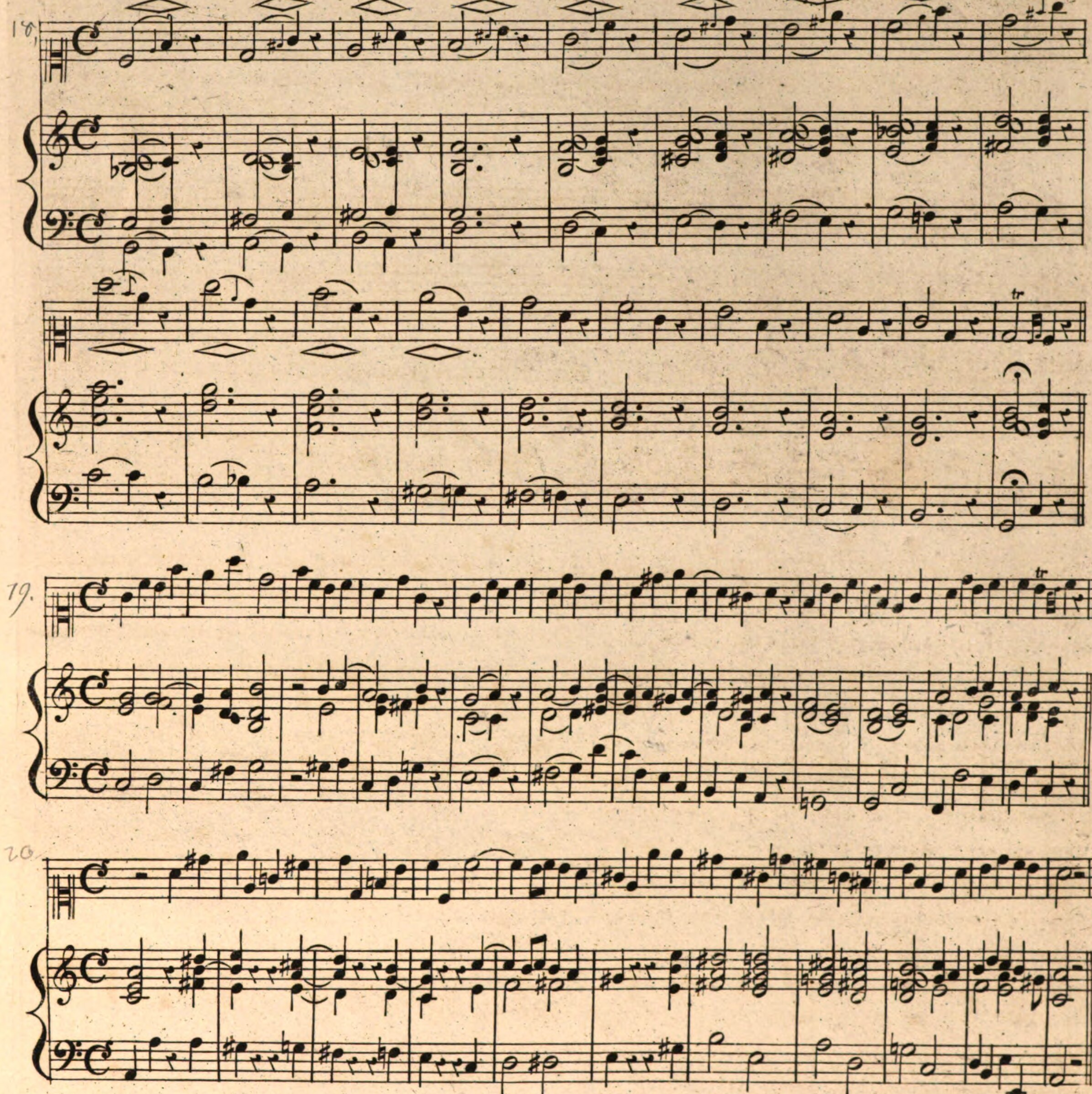


Was die noch in manchen Lehrbüchern angeführten erhöhten Octaven betrifft, so sind selbe gleichsam als Leitetöne in den nächſten Ton zu betrachten, sie müſsen so scharf, als möglich genommen werden, verdienen aber keine besondere Erwähnung, da der Schüler schon durch die obigen Beyspiele erhöhte Töne treffen und richtig anschlagen lernte.

Da das Intervall der Octave weiter entfernt liegt, als die bisher erwähnten, so iſt hier die Gelegenheit, die beym Tragen der Stimme zu beobachtende Regel anzuführen, daſs man sich in Acht nehme, den tiefen Ton nicht zu ſtark zu nehmen, wodurch der höhere, seiner Natur nach schon etwas schwächer, zu dünn würde, man suche eine Gleichheit in der Stimme herzuſtellen, womit aber nicht das gesagt seyn soll, daſs der obere Ton die nämliche Stärke habe, wie der untere, da er seiner Natur nach schon durchdringender iſt, sondern man übertrage die Kraft der tiefern Töne mit Mäſsigung in die höhere; denn ein hoher, grell ergriffener Ton beleidigt, und iſt noch weniger zu entschuldigen, als ein zu schwacher, der doch noch Klang genug haben kann, es sey dann, das Grelle im Vortrage sey die Absicht des Tonsetzers. Das Portamento bey einem herabſteigenden Intervall muſs etwas schneller genommen werden, wie es durch die kleineren Nötchen bey dem Abſteigen der Octaven bezeichnet iſt, damit kein Geheul ſtatt Gesang entſtehe, und das unerträgliche Schleppen vermieden werde. Je entfernter daher das Intervall, deſto schneller muſs es beym Abſteigen ausgeführt werden. Auch hüte sich der Schüler, das Portamento zu oft anzubringen, denn nichts iſt nöthiger, als durch verschiedenartige Darſtellung dem Vortrage Mannigfaltigkeit zu verschaffen, man trage also abwechselnd bald die Töne, bald ergreife man sie frisch, ohne sie zu schleifen.

Wir kommen nun zu dem Intervall der Quarte, welches man am leichteſten durch die Terz findet, so daſs der Schüler sich die groſse Terz gleichsam als einen Leiteton vor-

ſtellt. Z. B.



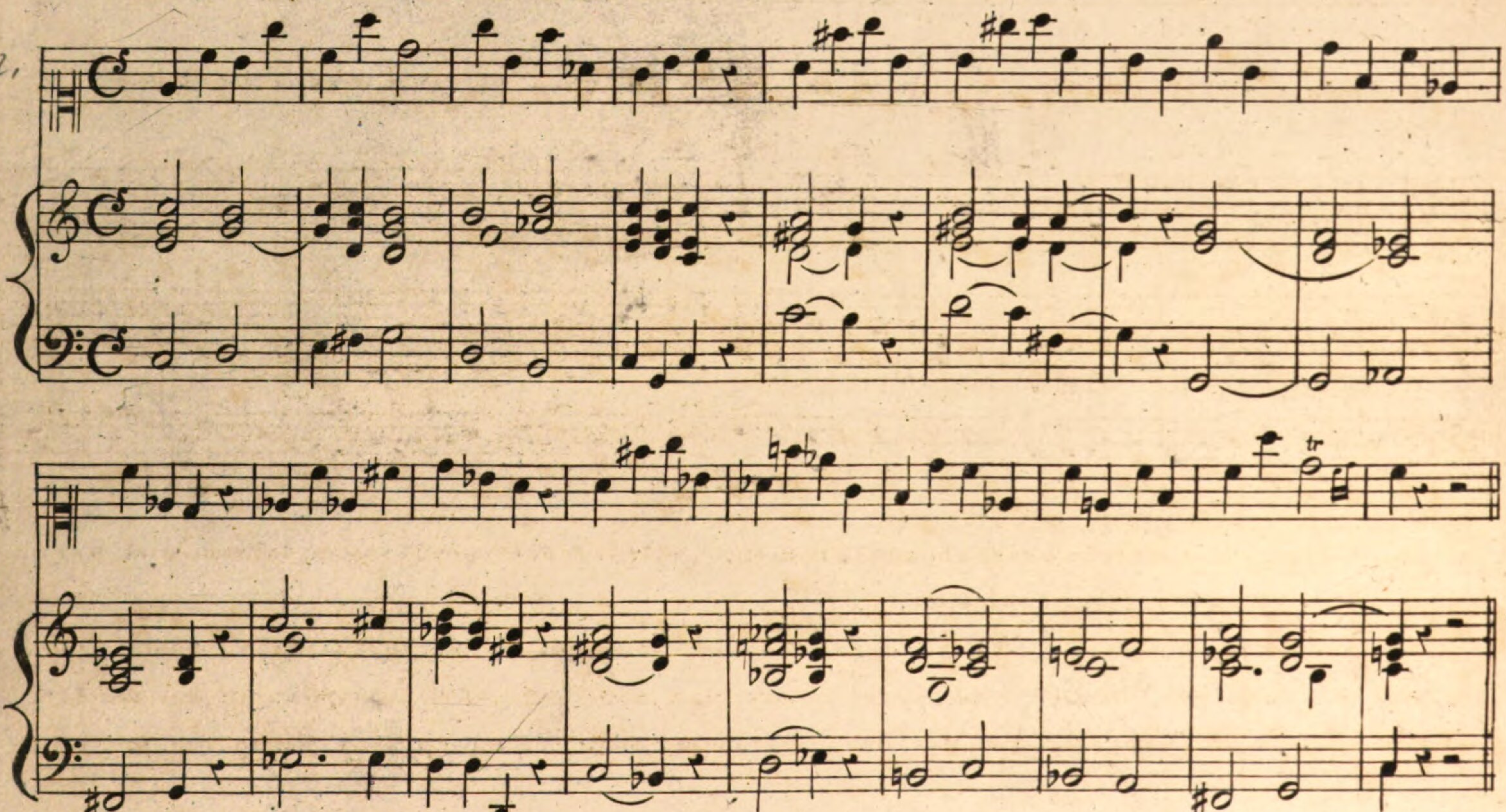
Die schon gefundene Quarte, mit der Terz verbunden, giebt die Sexte. Nur liegt so wohl hie und da die Quarte unten, und die Terz oben, als auch sehr oft die Terz unten, und die Quarte oben. Ueber beydes muſs der Lehrer dem Schüler den gehörigen Aufschluſs geben, wobey freylich es das Beſte iſt, wenn er denselben durch öftere Uebung in dergleichen Intervallen dahin bringt, daſs er diese Verhältnisse g l e i c h richtig anzuschlagen im Stande iſt. Vielleich könnte auch für manchen der Vortheil sehr

dienlich seyn, die gr. Quinte bey kl. Sexten, und die übermäſs. als Leiteton in die gr. Sexte zu betrachten, was im Aufſteigen sehr gut seyn möchte, vorzüglich um die kl. Sexten durch die gr. Quinte zu treffen.

21

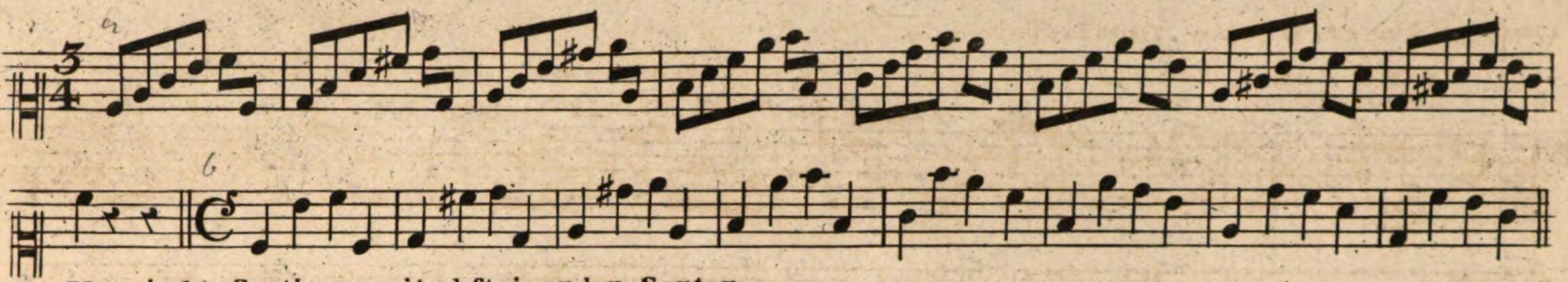

Das nämliche etwas lebhafter, und den Ton jederzeit feſt angeschlagen.



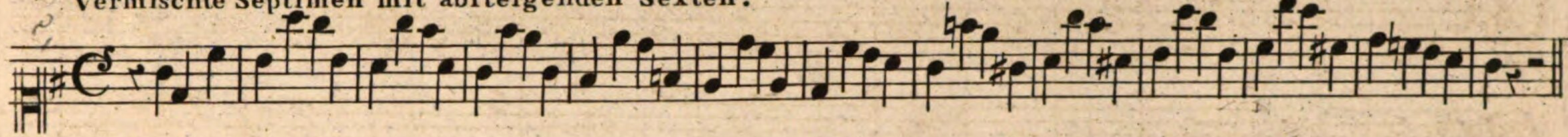
22.


So wie wir durch die Terzen die Quinten, Quarten und Sexten gefunden haben, so dienen sie auch, um das Intervall der Septime zu finden, wenn wir nämlich auf die Quinte noch eine Terz bauen. Z. B. c, e, g, h : c, e, g, b : cis, e, g, b : jenes giebt die groſse, dieses die kleine Septime, und das letzte die verminderte. Das Intervall der Septime iſt eines der ſchwerſten, weil es eine Dissonanz iſt. Uebung muſs das meiſte leiſten. Auch sehr vortheilhaft iſt es, wenn man die Septime im Anfange dem

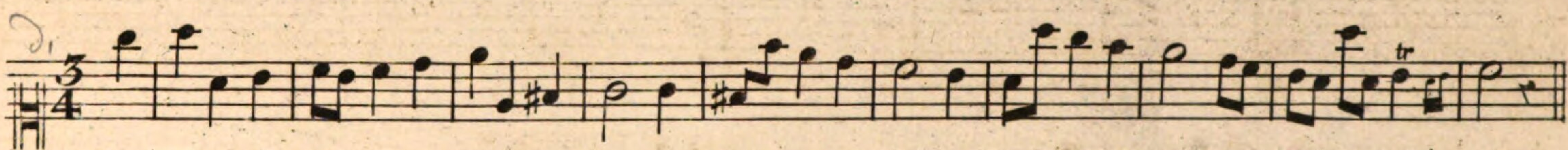
Sänger gleichsam als einen Leiteton vorſtellt. Z. B.



Vermischte Septimen mit abſteigenden Sexten.



Da die groſse Septime einen halben Ton, die kleine aber einen ganzen unter der Octa-ve liegt, so könnte auch diese zum Suchen derselben dienen, doch müſste man im Treffen der Octaven vollkommen sicher seyn. Oft geht auch wirklich die Octave vor der Septime her. Z. B.



Um auch das Portamento bey diesem Intervalle zu üben, verfahre man wie zeither.



Diese Intervalle muſs man aber auch von dem Schüler feſt anschlagen laſsen, und überhaupt alles obige Gesagte anwenden.

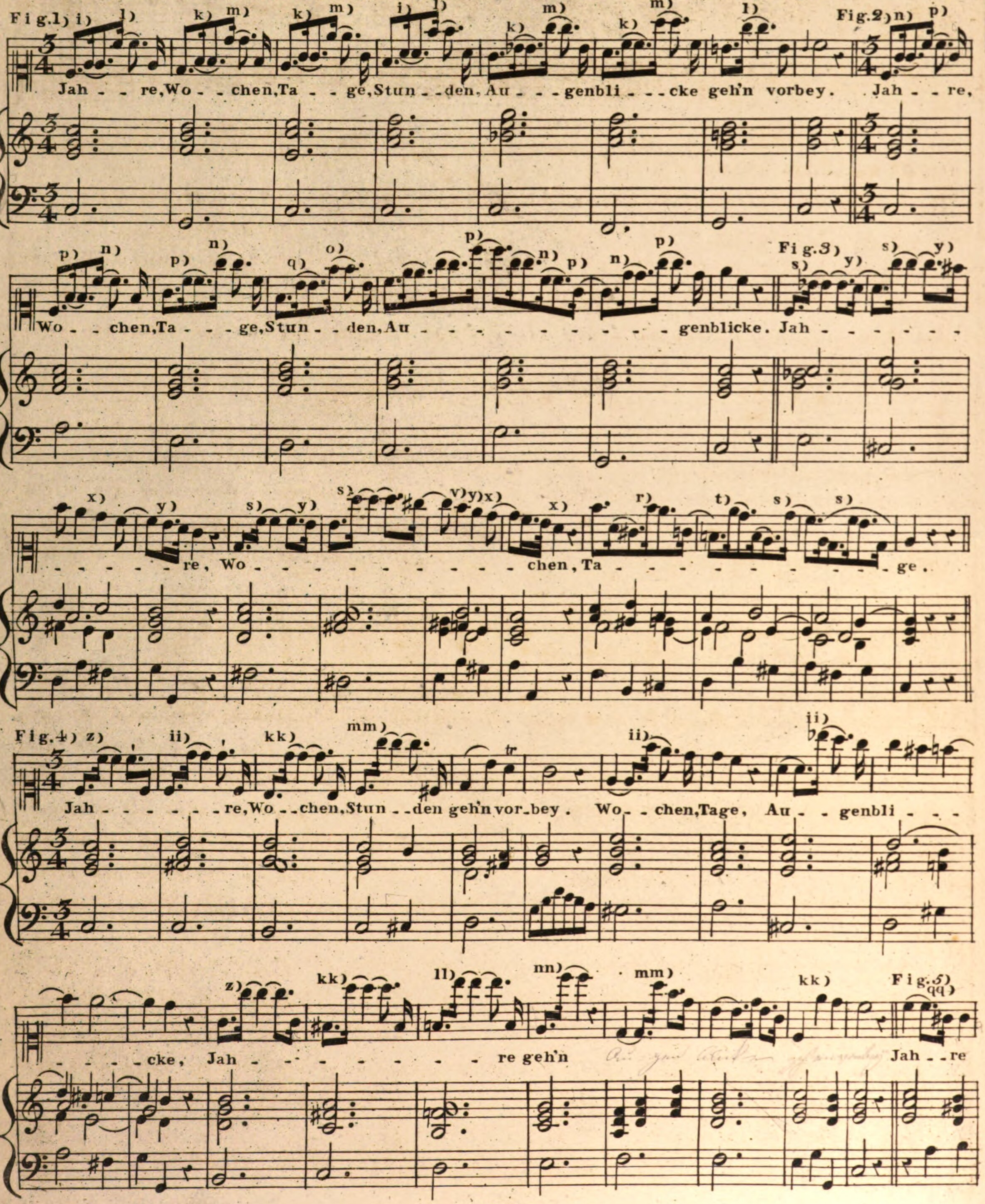
Steigt man von der 7te um eine Terz höher, so erhalten wir das Intervall der 9te, ſteigen wir von der Octave eine Terz höher, das der 10te, um eine Quarte das der 11te, oder Undecime, um eine Quinte das der 12te, oder Duodecime, um eine Sexte das der 13te, oder Terzdecime.

Wir würden uns zu viel aufhalten, wenn wir jedes dieser Intervalle so ausführlich, wie die obigen durchnehmen wollten, da es auch für den Singschüler genug iſt,

die None — — als eine um eine Octave erhöhte Secunde,
. . Decime — Terz,
. . Undecime Quarte,
. . Duodecime Quinte,
. . Terzdecime Sexte

zu kennen; so iſt es etwas leichtes, die über die letzten Intervalle gegebenen Beyspiele, so

viel nöthig ist, um eine Octave höher zu setzen. Wir begnügen uns daher, so viel über das Treffen der Intervalle gesagt zu haben, und wollen nur noch einige Beyspiele hier anführen, worinn schon ganze Worte vorkommen, so wie sie zur Berichtigung der Intonation des Schülers, wenn er noch nicht genug fest seyn sollte, sehr vieles beytragen.





Diese Beyspiele dienen

Fig. 1) um den Sprung der groſsen i) und kl. 3te k), und der kl. l) und der gr. 6te m)

Fig. 2) um den Sprung der gr. n) und kl. 5te o), und der kl. p) und gr. 4te q)

Fig. 3) um den Sprung der vermind. r) kl. s) und gr. 7te t), und der überm. v) gr. x) und kl. 2te y)

Fig. 4) um den Sprung von 8 z) | 9 ii) | 10 kk) | 11 ll) | 12 mm) | 13 nn) Tönen.

Fig. 5) endlich um den Sprung der überm. 5te oo) und verm. 3te pp) und der verm. 4te qq), und überm. 6te rr) zu erlernen.

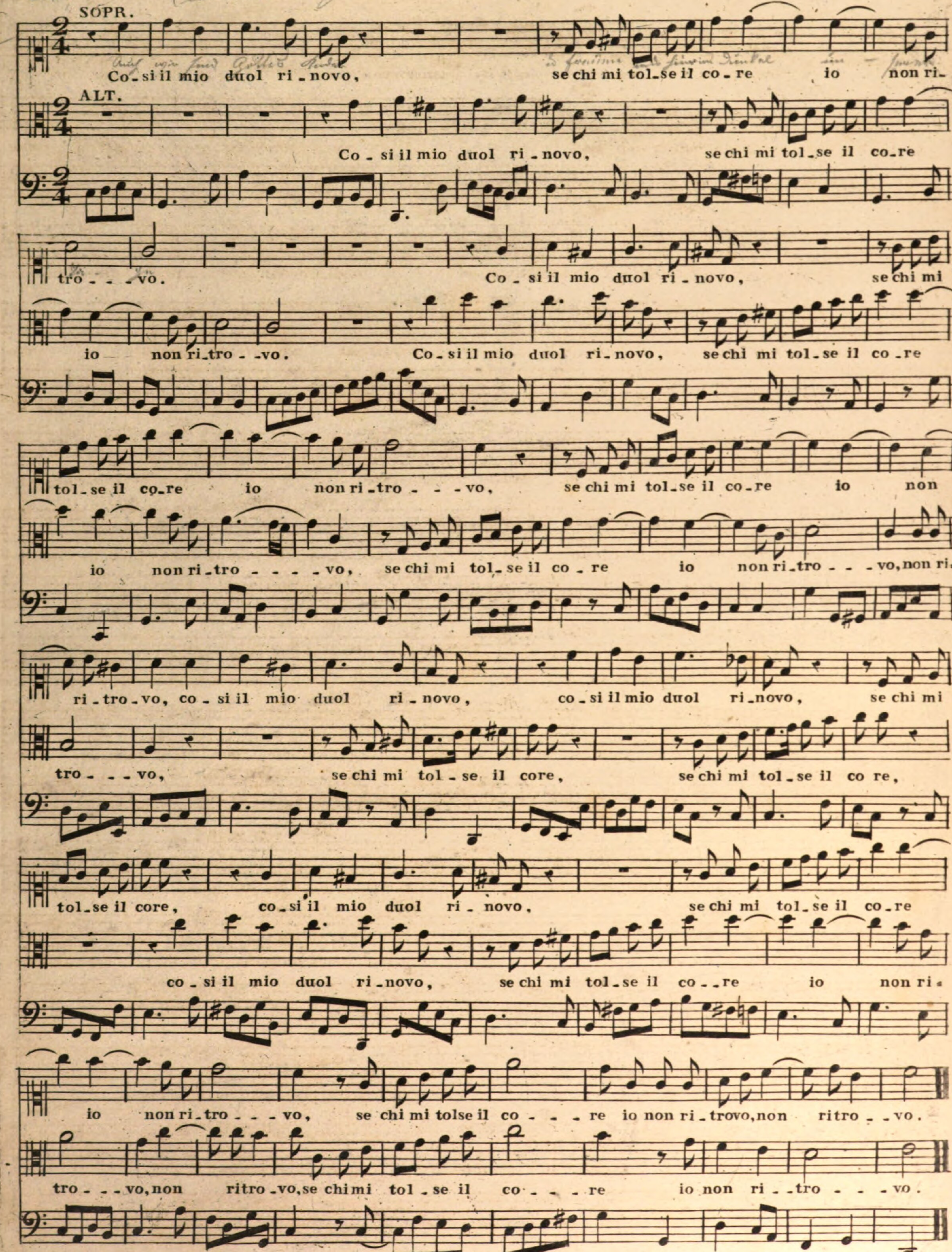
Alle diese Beyspiele übersetze man wieder in mehrere Tonarten.

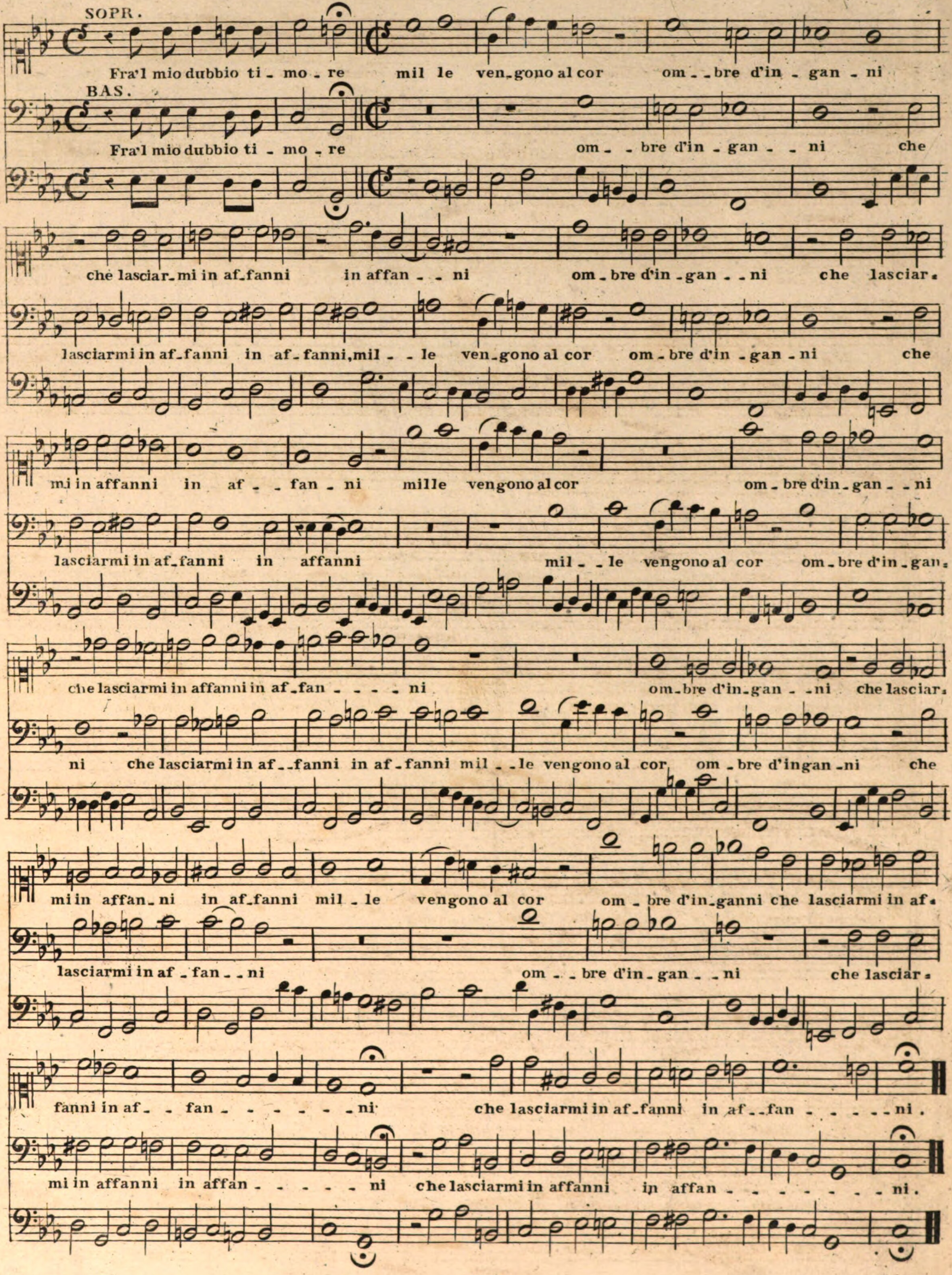
Um eine eigentliche Sicherheit im Treffen zu erlangen, iſt es freylich das Beſte, ja, so zu sagen für jeden Musiker nothwendig, die Harmonielehre zu ſtudieren; denn ausser dem iſt nie eine eigentliche musikalische Feſtigkeit zu erlangen. Doch wer das nicht kann, der muſs diesen Mangel durch fleiſsige und genaue Uebung zu ersetzen suchen.

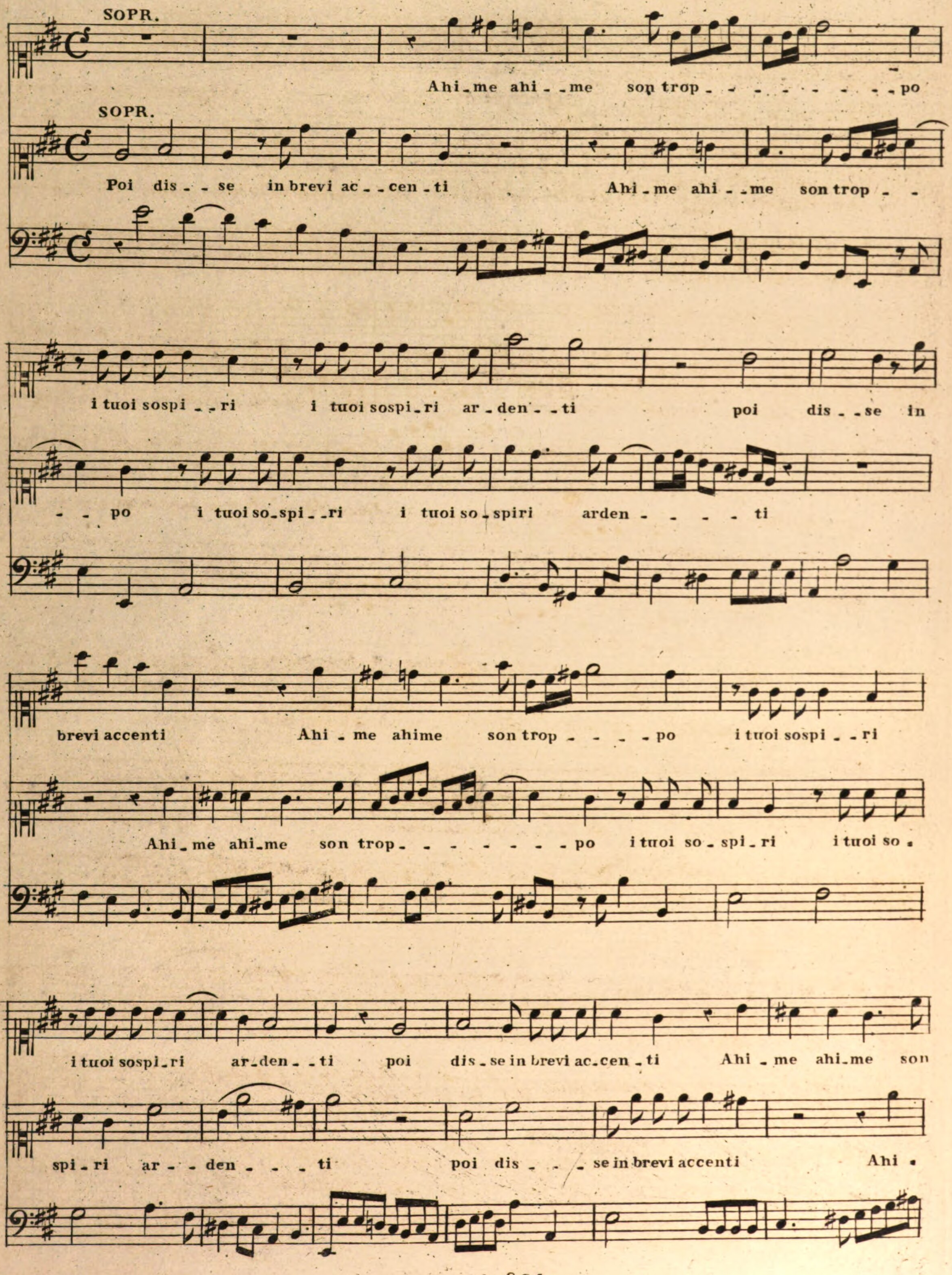
Hat der Schüler alle diese Beyspiele und Uebungen in seiner Gewalt, so gebe man ihm Duetten, Terzetten, Quartetten, Fugen, Chöre von guten Meiſtern, besonders von solcher Art in die Hände, in welchen jede Stimme ihren eigenen Gang hat, wodurch der Schüler für jede Art von Musik brauchbar wird.

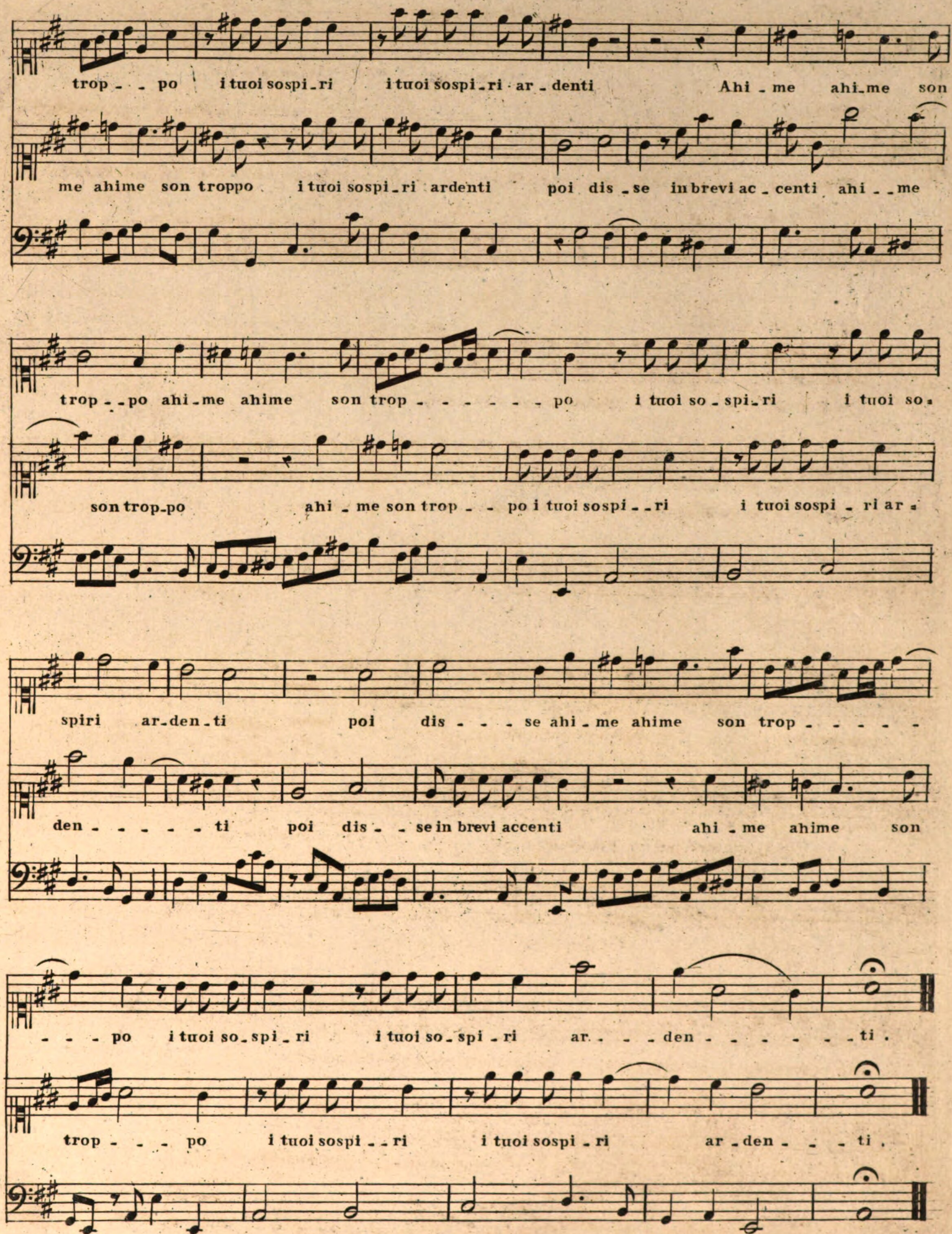
Ein vorzügliches Mittel, um einem Schüler das geschwinde Treffen der Intervalle besonders bey Mittelſtimmen, Z. B. Alt, Tenor zu erleichtern, iſt jenes, wenn man ihn gewöhnt, die erſte Note geschwind dadurch zu finden, daſs man ihn den zu Grunde liegenden Dreyklang für sich leise bis zur Octave, oder bis zu jenem Tone, worinn sein Gesang anhebt, durchgehen läſst. Da der Grundton ſtets gegeben wird, so iſt dieses etwas leichtes, von diesen 3 gegebenen Verhältnissen bald alle zu finden, Z. B. von der Terz die Quarte, von der Quinte die Sexte, u. s. w. Hat der Schüler den erſten Ton, dann m u ſ s er nach der gegebenen Methode leicht alle andern Verhältnisse finden.

Ich füge, um manchem Lehrer einen Begriff von solchen Uebungsſtücken zu geben, wenn er nicht selbſt schon mehrere dergleichen in Händen gehabt hat, einige Duetten von einem vorzüglichen Meiſter dem ber. Clari als Uebungsbeyspiele hierbey. Wenn der Schüler der italiänischen Aussprache nicht mächtig seyn sollte, so kann er andere Worte unterlegen. Statt des Discantes kann auch der Tenor, so wie ſtatt des Altes der Bass und umgekehrt vortragen.


SOPR.
Co_si il mio duol ri_novo, se chi mi tol_se il co_re io non ri_
ALT.
Co_si il mio duol ri_novo, se chi mi tol_se il co_re
tro_ _ _vo. Co_si il mio duol ri_novo, se chi mi
io non ri_tro_ _vo. Co_si il mio duol ri_novo, se chi mi tol_se il co_re
tol_se il co_re io non ri_tro_ _ _ _vo, se chi mi tol_se il co_re io non
io non ri_tro_ _ _ _vo, se chi mi tol_se il co_re io non ri_tro_ _ _vo, non ri_
ri_tro_vo, co_si il mio duol ri_novo, co_si il mio duol ri_novo, se chi mi
tro_ _ _vo, se chi mi tol_se il core, se chi mi tol_se il co re,
tol_se il core, co_si il mio duol ri_novo, se chi mi tol_se il co_re
co_si il mio duol ri_novo, se chi mi tol_se il co_ _re io non ri_
io non ri_tro_ _ _vo, se chi mi tolse il co_ _ _re io non ri_trovo, non ritro_ _vo.
tro_ _ _vo, non ritro_vo, se chi mi tol_se il co_ _ _re io non ri_ _tro_ _ _vo.


SOPR.
Fra'l mio dubbio ti _ mo _ re mil le ven_gono al cor om _ _ bre d'in _ gan _ ni
BAS.
Fra'l mio dubbio ti _ mo _ re om _ _ bre d'in _ gan _ _ ni che
che lasciar_mi in af_fanni in affan _ _ ni om _ bre d'in _ gan _ _ ni che lasciar_
lasciarmi in af_fanni in af_fanni, mil _ _ le ven_gono al cor om _ bre d'in _ gan _ ni che
mi in affanni in af _ _ fan _ ni mille vengono al cor om _ bre d'in_gan _ _ ni
lasciarmi in af_fanni in affanni mil _ _ le vengono al cor om _ bre d'in_gan_
che lasciarmi in affanni in af_fan _ _ _ _ ni om_bre d'in_gan _ _ni che lasciar_
ni che lasciarmi in af_ _fanni in af_fanni mil _ _le vengono al cor om _ bre d'ingan_ni che
mi in affan_ni in af_fanni mil _ le vengono al cor om _ bre d'in_ganni che lasciarmi in af_
lasciarmi in af _ fan _ _ ni om _ _ bre d'in_gan _ _ ni che lasciar_
fanni in af_ _ fan _ _ _ _ _ _ _ ni che lasciarmi in af_fanni in af_ _fan _ _ _ _ _ ni.
mi in affanni in affan _ _ _ _ _ _ ni che lasciarmi in affanni in affan _ _ _ _ _ _ _ _ ni.


SOPR.
Ahi_me ahi__me son trop_ _ _ _ _ _ _ _ _po
SOPR.
Poi dis_ _se in brevi ac_ _cen_ti Ahi_me ahi_ _me son trop_ _
i tuoi sospi_ _ri i tuoi sospi_ri ar_den_ _ti poi dis_ _se in
_ _po i tuoi so_spi_ _ri i tuoi so_spiri arden_ _ _ _ _ti
brevi accenti Ahi_me ahime son trop_ _ _ _po i tuoi sospi_ _ri
Ahi_me ahi_me son trop_ _ _ _ _ _ _ _po i tuoi so_spi_ri i tuoi so_
i tuoi sospi_ri ar_den_ _ti poi dis_se in brevi ac_cen_ti Ahi_me ahi_me son
spi_ri ar_ _den_ _ _ti poi dis_ _ _se in brevi accenti Ahi_


trop _ _ po i tuoi sospi_ri i tuoi sospi_ri ar _ denti Ahi _ me ahi_me son
me ahime son troppo i tuoi sospi_ri ardenti poi dis _ se in brevi ac _ centi ahi _ _me
trop _ _po ahi_me ahime son trop _ _ _ _ _ _ po i tuoi so _ spi_ri i tuoi so_
son trop_po ahi _ me son trop _ _ po i tuoi sospi _ _ri i tuoi sospi _ ri ar_
spiri ar_den_ti poi dis _ _ _ se ahi _ me ahime son trop _ _ _ _ _
den _ _ _ _ _ ti poi dis _ _ se in brevi accenti ahi _ me ahime son
_ _ _ po i tuoi so_spi _ ri i tuoi so_spi _ ri ar _ _ _ den _ _ _ _ _ _ ti.
trop _ _ _ po i tuoi sospi _ _ ri i tuoi sospi _ ri ar _ den _ _ _ ti.

Vorher laſse man ihn aber kennen lernen folgende

Vortheile beym Athemhohlen.

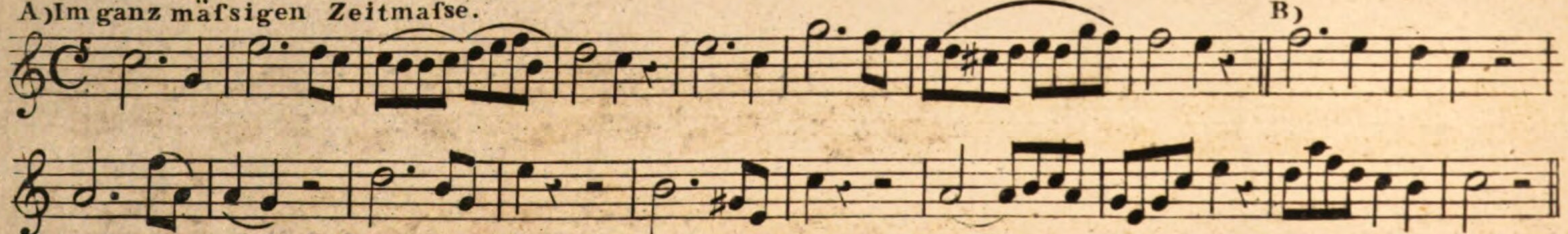
Der richtige musikalische Vortrag erheischet, daſs alle Abschnitte so wohl, als ganze Perioden ohne Unterbrechung in jenem Zusammenhange auf einander folgen, welcher eine beſtimmte Empfindungsfolge bildet.

So wie in der Wortsprache die einzelnen Einschnitte, Abschnitte und Perioden Statt finden, welche dort durch die Zeichen (, ; : . u.s.w.) unterschieden werden, so sind dieselben auch in der Empfindungssprache, der Musik. Da es nun unmöglich iſt, den Athem so lang auszuhalten, bis eine eintretende vollkommene Cadenz den Schluſs eines musikal. Gedankens anzeigt, wo man, ohne den fortlaufenden Sinn zu ſtören, athmen könnte; ja schon mancher einzelne, mit vieler Kraft vorzutragende Gedanke sehr viel Luft dem Sänger, wie dem Bläser entzieht, für welche gleiche Regeln hier gelten, so iſt es nothwendig, sich mit folgenden Vortheilen beym Athemhohlen bekannt zu machen.

Da der Hauptgrundsatz beym Athmen jener iſt: athme nie so, daſs es besonders bemerkt, oder der Sinn dadurch geſtört wird, so folgt, daſs man zuerſt den Schüler mit allen den Absätzen, wo sich irgend ein Sinn eines Gedankens schlieſst, bekannt machen, und ihn selbe auffinden lehren müſse.

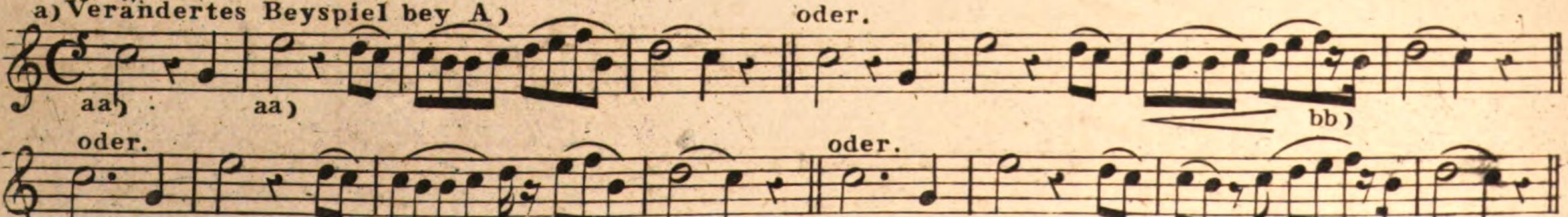
Diese können gröſsere oder kleinere seyn. Beyspiele von gröſseren sind bey A) von kleineren bey B).

A) Im ganz mäſsigen Zeitmaſse. B)



Die bey B) verzeichneten sind von jedem in einem Athem auszuhalten, indem sich der Sinn bald schlieſst, und die eintretenden Pausen Zeit genug zum Athmen übrig laſsen. Bey jenen bey A) angezeigten möchte es schon (wenigſtens doch bey manchem) wegen der bey den länger auszuhaltenden Noten verschwendeten Luft etwas schwer seyn, obgleich ein Schüler, welcher je als Sänger auftreten will, wohl noch längere Sätze in einem Athem muſs vortragen können. Diese Schwierigkeit würde sich noch vermehren, wenn das Tempo bedeutend langsamer wäre. Um sich daher in solchen Fällen helfen zu können, darf man nur mit dem Schüler eine genaue Zerlegung der Gedanken vornehmen. Wir wollen es mit dem Beyspiele, bey A) versuchen, wodurch sich der Schüler schon einen ziemlich deutlichen Begriff von der Art machen kann, besonders bey langen Stellen, vortheilhaft athmen zu können.

a) Verändertes Beyspiel bey A)



Nur vergesse man nicht, den Schüler dabey aufmerksam zu machen, daſs, wenn der folgende Satz eine Folgerung aus dem erſten, Z. B. wie hier, wo der 2te Satz nur eine Steigerung des vorhergehenden iſt, derselbe die nämliche Art des Vortrags erhalte, wie der erſte, es sey dann, daſs man irgend einen Contraſt, einen geänderten, oder entgegen gesetzten Vortrag beabsichtige, Z. B.



Diese wenigen Beyspiele sind schon hinreichend, den Schüler folgende Vortheile beym Athmen zu lehren:

1) das Athmen nur bey Absätzen, und zwar bey gröſseren A) bey kleineren B)

2) bey Pausen, sie mögen nun gröſsere, oder kleinere seyn a)

3) das Verringern des Zeitwerthes einer auszuhaltenden Note, wie bey aa)

4) das Einschieben einer Pause vor eine Note, welches aber doch dem Vortrage nicht schaden darf, bb)

5) das kurze Abbrechen einer Note, um für den Ausdruck der folgenden mehr Luft zu gewinnen cc)

6) die Vereinigung mehrerer Vortheile, um nur nicht zu viel Luft zu verlieren dd) besonders, wenn viele und lange Coloraturen oder Läufe kommen. In diesem Falle erfodert es oft die Noth,

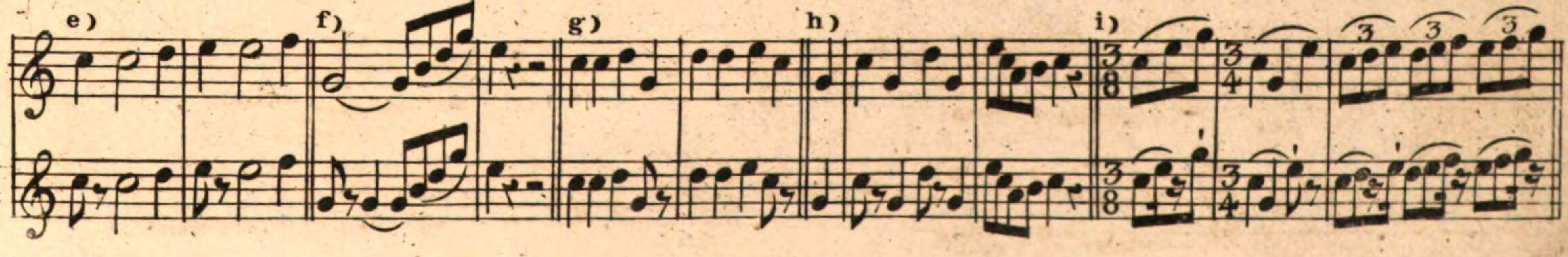
7) eine oder die andere Note auszulaſsen, was man aber weder bey einer wichtigen Note, wie in dem folgenden Beyspiele bey a), noch so thun darf, daſs eine Störung des Sinnes, wie bey b) oder eine Zerſtücklung des Gedankens, wie bey c) oder eine auffallende Unterbrechung im Strome der Töne, wie bey d) entſtünde, Z. B.



8) Vor einer syncopirten Note iſt es ebenfalls erlaubt, Athem zu nehmen e) Auch kann man gröſsere Noten in kleinere verwandeln, doch hüte man sich, dieses bey Bindungen in der Harmonie zu thun f).

9) Bey den schlechten Tacktheilen kann man auch athmen, besonders bey dem letzten vor dem Eintritte eines neuen Tacktabschnittes g), auch hie und da bey guten h). Eine auf dem schlechten Tacktheile aufgelöſte Dissonanz, oder ein Bindungszeichen macht aber eine Ausnahme.

10) Bey drey gleichen Noten, Z. B. 3 Achttheilen im $\frac{3}{8}$, drey Viertheilen im $\frac{3}{4}$ Tackte, oder bey Triolen, nimmt man, je nachdem es schicklich iſt, entweder zwischen der 2ten und 3ten, oder nach der 3ten Athem. i)



Man könnte hier noch sehr viele Beyspiele in Hinsicht der Vortheile beym Athemhohlen anführen, allein eine mannigfaltige Articulation, eine Mannigfaltigkeit im Vortrage wird den Schüler bald in den Stand setzen, hierinn keine Schwierigkeiten mehr zu finden.

Man beobachte daher nur folgende Regeln:

a) Man übe den Schüler, in der gröfsten Geschwindigkeit Athem zu schöpfen, und sehe bey den erften Uebungen mit der Tonleiter schon darauf, dafs der Schüler immer mehr den Athem zu verlängern lerne, beym Wachsen wie beym Abnehmen.

b) Man befleifse sich, mit seinem Athem sehr sparsam umzugehen, ihn niemals ganz zu verbrauchen, und suche immer Vorrath zu haben. Wenn man daher merkt, dafs der Athem abnehmen will, so versorge man sich bey der erften schicklichen Gelegenheit mit frischem, damit es niemals daran fehle, so wird man alles kräftig und mit gehöriger Stärke vortragen können. Verbraucht man ihn ganz, so wird man, besonders bey geschwinden, und an einander hangenden Stellen, niemals wieder zu Kräften kommen, und der Vortrag wird matt, unzusammenhangend, und undeutlich seyn. Man versehe sich daher beym Anfange eines jeden Tacktes, vor langen Noten, u. s. w. mit Athem, und lafse keine Gelegenheit dazu unbenutzt, damit man immer genug im Vorrath habe.

c) Den Athem nehme man nicht in ftarken Zügen, sondern nur wenig auf einmal, sonft mufs die Lunge denselben bald wieder ausftofsen, weil sie die dadurch verursachte Verengung in der Respiration nicht aushalten kann. Nebft dem wird es auch dem Zuhörer äusserft auffallend und bemerkbar.

d) Vermeide man alle unordentliche Lebensweise, was vorzüglich für die Sänger und Blasinftrumentaliften gilt; setze die Uebungen nie zu lange fort, oder halte selbe zur unrechten Zeit, denn durch alles dieses wird der Körper geschwächt, und der Athem verkürzt.

e) Man berücksichtige die Vermehrung dieser Vortheile durch unausgesetzte Aufmerksamkeit bey allen Uebungen, wodurch man es endlich dahin bringen kann, dafs man ganze Perioden vollendet, ohne Athem schöpfen zu müfsen.

Hat der Schüler dieses inne, dann kann man ihm jede Art von Uebungsftücken vorlegen, nur dörfen sie keine Passagen, sondern sangbare Sätze enthalten, und nun ift es Zeit, den Schüler bekannt zu machen mit der

Lehre vom Vortrage.

Ein Tonftück vortragen kann nichts anders heifsen, als eine von dem Tonsetzer gegebene Folge von Empfindungen (denn das sollte jedes Tonftück seyn) vor das Ohr des Zuhörers bringen.

Ein richtiger Vortrag setzt also voraus, dafs der darftellende Künftler einer Seits das ganze Stück gefafst habe, anderer Seits es wiederzugeben wisse. Der Tonkünftler mufs also

1) die nämliche, oder doch wenigftens eine gleiche Folge von Empfindungen wie der Tonsetzer selbft fühlen,

2) im Besitze des zum Darftellen nöthigen Mechanismus seyn.

Von dem letztern, als dem Darftellungsmittel, ift, so viel hier nöthig, schon voraus ge-

handelt worden, es ist also blos nothwendig, von der Darstellung selbst zu reden.

Um eine richtige Darstellung liefern zu können, ist es nöthig, den Sinn des Stückes, seinen Charakter, und die in demselben liegende Folge von Empfindungen zu untersuchen.

Da keine Kunst so allgemeiner Deutung fähige Zeichen hat, wie die Musik, so folgt, dafs der Charakter eines Tonstückes, und die darinn enthaltene Empfindungsfolge weit schwerer, als bey den Werken anderer schönen Künste zu entziffern ist.

Bey Gesangsstücken ist es leichter, weil der Text schon die Folge von Empfindungen bestimmt, schwerer aber bey der Instrumentalmusik, obgleich hier die nämlichen Regeln des Vortrags, wie dort gelten.

Nur fleifsiges Studium, viele Uebung, und mannigfaltige Gelegenheit, ächte Künstler im Gesange so wohl, als auf andern Instrumenten zu hören, können Fertigkeit, und eine feste Grundlage dem angehenden Künstler verschaffen. Doch sind auch einige Zeichen, und Benennungen in der Musik, welche einige Deutung auf den innern Charakter der Tonstücke, wiewohl nicht uneingeschränkt, erlauben.

Dergleichen sind:

1) Die im Anfange des Stückes, so wie bey einzelnen Stellen in demselben hie und da gegebenen Bestimmungen des Charakters des Tonstückes.

2) Die im Anfange des Stückes angezeigten Bestimmungen des Tempo, oder der Taktbewegung.

3) Der Charakter der dem Tonstücke zu Grunde liegenden Tonart.

4) Die Natur der im Tonstücke herrschenden Taktart.

Was den ersten Punkt betrifft, so sind in der Musik folgende Benennungen gebräuchlich.

a) Für die Empfindungszustände der höhern Anspannung, der Kraft:

Furioso, Smanioso (wüthend) fodert eine dem Charakter des Wilden und sehr Grellen entsprechende Vortragsart, bey welcher die Accente sehr abgestofsen gegen einander, und das dabey vorkommende **sforzato** (aufgesprengt) mit der gröfsten Schärfe mufs ausgeführt werden.

Con fuoco (mit Feuer) deutet, wie **con spirito, spiritoso** oder **spirituoso**, wie **con brio**, oder **brioso** auf einen feurigen, geistreichen Vortrag. Ersteres wird auch hie und da, wie das **con forza** (mit Stärke) zu einzelnen Stellen gesetzt, um ihr Herausheben durch Kraft zu bezeichnen.

Brillante ist gleichsam die Ermahnung an den Sänger, oder Spieler, alle kleinlichte Schattirung zu vermeiden, und nur den gröfsern, würdigern, und mehr hervorstechenden Styl in der Production zu gebrauchen.

Sempre forte (immer stark) im Anfange des Stückes zeigt einen unausgesetzten Grad von Kraft im Hervorbringen der Töne an.

Agitato (unruhig, treibend) wird so wohl als Beywort zu **Allegro**, als auch zu **Andante** gebraucht, und soll daher nicht so wohl den Grad der Geschwindigkeit des Zeitmaafses, sondern insbesondere den Charakter des Satzes näher bestimmen, zu welchem hier ein mehr lebhafter, treibender Vortrag gehört, welcher sich mehr durch den Flufs, als das Anhalten in der Bewegung ausspricht.

Marcato zeigt bey der Stelle, wo es steht, so wie **sforzato**, an, dafs die Töne merklich herausgehoben, und mit besonderm Nachdrucke müfsen intonirt werden. Diese Art des

Vortrags, wozu auch gewissermafsen das staccato (kurz abgeftofsen) gehört, findet vorzüglich Statt bey Stücken, die mit Maestoso, Con gravita überschrieben, mit Würde und Nachdruck durch einen markichten Ton müfsen gegeben werden.

Animoso, Risoluto (beherzt, belebt) erfodert einen lebendigen Vortrag, welcher nach der Beschaffenheit der Stellen, wobey es fteht, mehr oder weniger mufs accentuirt werden. Ardito (kühn, beherzt) zeigt eine Kraft, eine gewisse Herzhaftigkeit in der Ausführung an.

b) Die Empfindungszuftände des Muntern, bezeichnet Z.B. mit Fresco frisch, Animato lebhaft, Risvegliato aufgemuntert, con vivezza mit Lebhaftigkeit, con zelo mit Eifer, con allegrezza mit Munterkeit, u.s.w. erfodern einen lebendigen und mehr erhobenen, so wie die mit leggiere oder leggiermente, scherzando tändelnd, giocoso scherzhaft, burlesco possierlich, u.s.w. bezeichneten einen leichten Vortrag.

c) Bey den Empfindungszuftänden der Gelafsenheit, der Ruhe, welche durch die Beywörter Tranquillamente ruhig, gelafsen, innocentemente unschuldig, pastorale hirtenmäfsig, simplice einfach u.s.w. gegeben werden, mufs ein Vortrag Statt finden, bey welchem alle ftarke und heftige Accentuation vermieden wird.

d. Die Empfindungszuftände des Zärtlichen, bezeichnet mit amabile lieblich, amorevole, amoroso zärtlich, affettuoso, con affetto mit Empfindung, grazioso, con grazia anmuthig, cantabile singend, gustoso, con gusto geschmackvoll u.s.w. müfsen mit einem rührenden und zarten Ausdruck der Melodie gegeben werden, bey welchem die Noten mehr zusammengeschleift, als abgeftofsen, und die Accente zwar etwas merklich, aber doch sanft herausgehoben werden.

Dolce, dolcemente, con dolcezza, süfs, lusingando einschmeichelnd, soave, soavemente sanft, piacevole, oder compiacevole gefällig, glissicato sanft schleifend, u.s.w. zeigen einen angenehmen weniger gehobenen, sondern mehr einschmeichelnden Vortrag an.

Lanquente, oder lanquido bezeichnet eine schmachtende sehnsuchtsvolle Darftellung.

e) Die Empfindungszuftände der Schwermuth, angedeutet durch die Beywörter doloroso schmerzhaft, mesto betrübt, con afflizione, con amarezza mit Bekümmernifs, grave schwermüthig, pietoso mitleidig, pesante nachdrücklich, schwerfällig, lugubre traurig, lagrimoso, lamentoso, lamentabile klagend, u.s.w. fodern den so genannten schweren Vortrag, so wie die muntern den leichten. Hier müfsen also die Tonverbindungen in melodischer Rücksicht genau unterhalten, und an einander geknüpft werden, alles Gekünftelte mufs wegfallen, alles nur auf Rührung wirken. Das Portamento oder das so genannte Tragen der Stimme im Gesange, so wie in allen Inftrumenten, mufs vorzüglich mit Fülle gegeben, und so zu sagen, aus der Tiefe der Seele gegriffen werden.

Zur Beftimmung der Stärke oder Schwäche der Töne zu diesen verschiedenen Arten des Ausdrucks dienen folgende Wörter:

F. forte ftark, piu forte mehr ftark, ff. fortissimo sehr ftark, mezzo forte, mf. halb ftark, sf. sforzato, sforz. forzando aufgesprengt, den Ton ftark angegriffen, rinforzando, rfz. weniger, crescendo wachsend oder < poco forte ein wenig ftark, sotto voce mit halber Stimme, staccato die Töne geftofsen, appoggiato unterftützt (das Gegentheil) sostenuto, tenuto

den Ton angehalten, **decrescendo** abnehmend oder > **diminuendo, calando** verringernd, **morendo, mancando** wird hie und da auch in Hinsicht des erlöschenden Zeitmaaſses gebraucht, **diluendo, smorzando** mehr abnehmend, beynahe erlöschend, **p. piano** leise, **pp. pianissimo** sehr leise, **pf.** schwach ſtark, **fp.** ſtark schwach.

Zur nähern Beſtimmung des Charakters irgend eines Tonſtuckes trägt noch vorzüglich die bey 2) angegebene Beſtimmung des Tempo bey.

Da der Charakter jeder Empfindungsfolge entweder in Hinsicht der Geschwindigkeit, in welcher die Empfindungen einander folgen, Z. B. bey den feurigen, wo mehr Treiben Statt findet, oder des langsamern Grades, wie bey den sanftern, durch den gleichen Grad von Bewegung kann und muſs gegeben werden, so iſt die Art der Bewegung überhaupt ein sicheres Kennzeichen, woraus man auf den Charakter des Tonſtückes schlieſsen kann.

Die Bewegung iſt entweder eine geschwinde, oder langsame. Von beyden giebt es natürlich unzähliche Grade. Um diese, so viel möglich zu bezeichnen, sind in der Musik folgende Kunſtausdrücke:

Adagio, Tarde langsam.

Grave ernſthaft (bey manchem Tonsetzer sehr langsam)

Largo bedächtlich (hie und da noch langsamer, als **Adagio**)

Lento ein geringerer Grad von langsamer Bewegung, als **Adagio**.

Larghetto weniger langsam, als **Lento**, faſt wie **Andante**.

Maestoso mit Würde, bezeichnet eine gemässigte, gesetzte Bewegung.

Andantino, oder **poco Andante** im sachten Schritte.

Andante in einer ruhigen Bewegung, gleichsam gehend.

Andante con moto gehend mit mehr Bewegung.

Moderato gemäſsigt.

Allegretto ein wenig hurtig.

Vivace lebhaft.

Allegro hurtig.

Allegro con moto hurtig mit Bewegung.

Allegro con brio, con spirito, con fuoco mit Feuer.

Veloce schnell.

Presto geschwind.

Prestissimo äusserſt geschwind.

Zur Steigerung oder Verringerung der angezeigten Grade der Bewegung sind folgende Ausdrücke:

il tempo crescendo, das Zeitmaaſs an Geschwindigkeit zunehmend,

accelerando beschleunigend,

stretto zunehmend in der Schnelle,

stringendo pressend, **stringendo il tempo** pressend das Zeitmaaſs.

il tempo decrescendo, das Zeitmaaſs abnehmend an Geschwindigkeit,

ritardando, largando, allargando verzögernd,

lentando, rallentando zurückeziehend.

Für beyde Arten gleich anwendbar:

più, assai sehr,

molto viel,

poco, un poco ein wenig,

poco a poco nach und nach,

non tanto, ma non troppo nicht zu viel,

meno weniger, Z. B. **meno Allegro** weniger geschwind,

più tosto vielmehr, oder lieber,

quasi faſt, beynahe,

vivo lebhaft.

Ferner sind noch folgende Ausdrücke zu bemerken:

l'istesso tempo, das nämliche Zeitmaaſs.

tempo commodo gemächlich.

senza tempo, ohne sich ſtreng an den Takt zu binden.

a tempo, al rigore di tempo, nach der Strenge des Taktes,

tempo di prima erſtes Zeitmaaſs.

Tempo giusto rechte Bewegung.

Ad libitum, a capriccio, a piacere, a piacimento nach Gefallen.

colla parte, colla voce sich nach der Stimme, oder überhaupt dem Vortrage richtend.

a battuta nach dem Taktschlage.

Der innere Charakter der Tonſtücke läſst sich zwar nicht beſtimmt aus den angezeigten Beſtimmungen des Tempo entnehmen, doch könnte man annehmen, daſs die mit Allegro bezeichneten schon eine zu Grunde liegende kräftige Empfindungsart voraussetzen. Man muſs daher dieselben mit einem kräftigen Vortrage, mit Lebendigkeit, mit feſter Manier und einem männlichen Schwunge darſtellen. So wie sich die Grade des Allegro erheben, z.B. molto Allegro, Allegro assai, u.s.w. so muſs auch die innere Kraft, das Beſtimmte Energische in der Darſtellung wachsen, bis es, so zu sagen, den höchſten Punkt des musik: Enthusiasmus, und der lebendigſten Darſtellung im Presto, Presto assai, Prestissimo erlangt hat.

Im Gegentheile, so wie gemäſsigtere Grade eintreten z. B. Allegro meno, weniger geschwind, Allegro moderato u.s.w. so verringert sich auch die Kraft, die sehr merklich gehobenen Accente werden weicher, und das Sanfte mischet sich nun mehr oder weniger dem Vortrage ein, je nachdem die Empfindungen mehr das Zarte ansprechen, oder sich bald wieder zum Kräftigern emporschwingen.

Was hier bey dem Allegro, das gilt auch beym Andante. und dessen Graden z.B. Larghetto; Lento, wo sich immer ein zu Grunde liegender angenehmer, mehr oder weniger sanfter Empfindungszuſtand voraussetzen läſst, der auf der einen Seite eben so wohl die Ruhe, als auf der andern die melancholischen Saiten des Herzens ansprechen kann. ——

Ich übergehe die weitere Auseinandersetzung, und glaube dem Musiker, welchem die Natur eine glückliche Anlage schenkte, hier, so wie oben, Fingerzeig genug gegeben zu haben, um bey genauer, und fleiſsiger Erforschung den Charakter des Tonſtückes zu entziffern, wo es dann von der Empfänglichkeit, und der gröſsern oder geringern Auffassungskraft desselben abhängt, sich in die nämliche Empfindungsfolge zu versetzen, und von seiner mechanischen Geschicklichkeit, selbe durch eine schöne und richtige Darſtellung auch andern einzuflöſsen.

Nebſt dem bereits Verhandelten leiſtet die bey 3) angegebene Kenntniſs der Tonarten auch ziemlich viel zur richtigen Entzifferung des Charakters eines Tonſtückes; denn die richtige Wahl der zu dem Ausdrucke des Stückes passenden Tonart iſt eines der vorzüglichſten Augenmerke eines guten Tonsetzers. Zwar läſst sich auch in Hinsicht des Charakters der Tonarten nichts ganz beſtimmtes angeben, allein, so wie sich die dur von der moll Tonleiter in Hinsicht ihres entgegengesetzten Charakters unterscheidet, so kann man doch im Allgemeinen annehmen, daſs Tonſtücke, mit zu Grunde liegender harten Tonart, von einem mehr muntern, kräftigen, so wie jene, mit einer zu Grunde gelegten weichen Tonart, mehr sanften, zärtlichen, melancholischen Inhalte seyn. Nebſt dem

wird den Tonarten selbſt, wiewohl auch mehr unbeſtimmt, ein verschiedener Charakter beygelegt, und zwar

C dur als zum Ausdrucke von reinen ungetrübten,

G .. reinen heiteren,

D .. Würde, Fülle bezeichnenden,

A .. etwas schärfer gespannten, hellen,

E .. mehr feurigen, kräftigen,

H, Fis, Cis dur immer grelleren Empfindungen geeignet angegeben, wie nämlich die Tonarten selbſt fünftenweise ſteigen.

Eben so werden die mit Been bezeichneten:

F dur der Darſtellung von ruhigen, sanften,

B .. zärtlichen, affektvollen,

Es .. ernſten, feierlichen (welchem aber doch schon etwas gedämpftes, beschränktes anklebt)

As .. mehr gesenkten, düſter feierlichen.

Des, Ges, Ces dur immer tiefern, mehr Beschränkung charakterisirenden Empfindungen fähig gehalten, wie nämlich die Tonarten selbſt sinken.

Wie es mit den dur, so iſt es mit den moll Tonarten, so daſs, wenn

A moll als sanft klagend angenommen wird, diese Würkung immer zu einer mehr energischen Stimmung des Gemüthes, nach dem Verhältnisse der Zunahme der Erhöhungszeichen ſteigt, da im Gegentheile die Schwermuth von dem erſten Grade in dem D moll, dem Ausdrucke der sanften Trauer an, durch das G moll, welches mehr innere Rührung, durch das C moll, welches eine beynahe ganz getrübte Stimmung, das F moll, welches den beugenden Schmerzen ausdrückt, und die folgenden Tonarten B und Es moll hindurch sich niedersenkt, und in dem As moll, als dem letzten, tiefſten Grade gleichsam erſtirbt.

Die nämliche Würkung, welche jede dieser Tonarten, als einem ganzen Tonſtücke zu Grunde liegend hat, liegt auch in den einzelnen Stellen, in welchen diese oder jene herrscht. Die Rücksicht auf den Charakter der Tonarten wird also auch vieles zur Entzifferung des einem Tonſtücke zu Grunde liegenden Charakters beytragen, wozu auch noch die Aufmerksamkeit auf den 4ten Punkt, auf die Kenntniſs von der Natur der dem Tonſtücke zu Grunde liegenden Taktart sehr vieles verhilft; denn danach richtet sich zum Theile die Beſtimmung, ob der Vortrag schwerer, oder leichter seyn müſse.

Der schwere Vortrag unterscheidet sich vom leichten dadurch, daſs die Töne feſtgehalten, und genau an einander gebunden, die Accente merklich herausgehoben, die einzelnen Stellen, vorzüglich die einfachern, kräftig gegeben werden, und auch den geschwindern durch das energishe, kraftvolle Bezeichnen, Z. B. bey Passagen dadurch, daſs man, um es nur durch einen Fall zu beleuchten, die erſte von 4 Sechzehntheilen, oder von einer Triole feſter intonirt, den Charakter des Einfachen eingeprägt wird.

Der leichte Vortrag will als der entgegengesetzte eine schon weniger genau zusammenhangende Art des Vortrags, er will nur herausgehobene Accente, um den Fluſs der andern Figuren deſto fühlbarer zu machen, will mehr lebendiges, als tiefer eingeprägtes, und eine ganz leichte zwanglose Darſtellung der Passagen.

Die Natur der Taktart kann schon in etwas beftimmen, ob der Vortrag leichter, oder schwerer seyn müfse; denn je gröfser die Takttheile (Taktglieder) eines Tonftückes sind, defto schwerer mufs der Vortrag seyn. Der $\frac{3}{2}$ verlangt daher einen schwereren Vortrag, als der $\frac{3}{4}$, und dieser einen schwerern, als der $\frac{3}{8}$: eben so der Vierhalben Takt einen schwereren, als der C, dieser einen schwereren, als der Allabreve, und der $\frac{2}{4}$ Takt.

Kirchenftücke, Stücke von vielen Dissonanzen, im gebundenen Stile, von eingreifendem ernften, pathetischen Charakter müfsen schwerer vorgetragen werden, als jene des Kammer oder Theaterftils, als Stücke von wenig Dissonanzen, von ungebundener Schreibart, von angenehmen tändelnden Charakter. Ja sogar die Meifter der verschiedenen Nationen wollen im Durchschnitt eine andere Manier der Darftellung: die Deutschen eine fefte ernfthafte, die Italiäner eine schon mehr reitzende, die Franzosen mehr muntere. Doch lafsen sich über Alles dieses keine fefte, beftimmte Regeln geben, eine richtige Urtheilskraft, ein guter Geschmack, verbunden mit einem guten musikalischen Talente, müfsen das Meifte zur richtigen Auffindung und Entzifferung des Charakters eines ganzen Tonftückes, wie einzelner Stellen in demselben thun.

Ift der Charakter des Ganzen nun aufgefasst, so lehre man den Schüler, denselben, aber nur ganz einfach, ohne alle Verzierung, blos durch richtiges Vertheilen von Schatten, Licht, Halbschatten u. s. w. durch Wachsen und Abnehmen des Tons nach allen Graden, durch ein schönes und zweckmäfsiges Portamento darftellen, man mache ihn auf die Nuancen Z. B. die Einmischung vom Sanften, um das Kräftigere herauszuheben, vom Kräftigen, um die würkungsvolle Aufnahme des Sanften vorzubereiten, so wie auf die Contrafte aufmerksam, und präge ihm täglich den Grundsatz ein, dafs nur ein einfacher, seelenvoller Vortrag, dessen Schönheit blos in dem Schwunge des Kräftigen, gemildert durch das Sanfte, und des Sanften, erhoben durch das Kräftige befteht, wahren bleibenden Werth hat. Zu erft suche man also blos einen einfachen Vortrag eines jeden Tonftückes ohne alle Verzierung beyzubringen, und nur dann, wenn schon in demselben das ganze Gemählde liegt, lafse man ihn die entweder dort angezeigten wesentlichen, oder selbft anzubringenden willkührlichen Manieren einmischen; denn für alle Manieren und Verzierungen gilt nur eine Regel: sie sind allgemeine Formeln, deren ganze Deutung, und Art der Darftellung (ob sie Z. B. ftark, oder schwach, weich, zart, oder kräftig u. s. w. vorgetragen werden müfsen) von dem Charakter des Tonftückes im Ganzen, so wie jeder Stelle im Einzelnen, bey der sie ftehen, abhängt.

Wir werden daher nun zu erft handeln

Von den wesentlichen Manieren.

Die wesentlichen Manieren sind Verzierungen, welche an die Stelle einfacher Töne gesetzt werden.

Da sie also in den schon vollzähligen Takt eingereiht werden müfsen, so wird jenen Noten, welche die Manieren zu nächft angehen, oder bey welchen diese angebracht, und in den Takt eingeschaltet werden, so viel von ihrem Taktwerthe entzogen, als der Manier zugewendet wird, sie machen mit dieser eine einzige Figur aus, daher sie im Gesange nur

eine Sylbe erhalten.

Mit Einsicht und Geschmack angebracht, und nach der oben gegebenen Beſtimmung ausgeführt, verleihen sie der Melodie viel Glanz, Reitz und Mannigfaltigkeit, so wie sie auch am unrechten Orte angebracht, und unrichtig ausgeführt, die Geschmacklosigkeit und die musikalische Unkunde des Ausübenden beweisen.

Sie werden in den Stücken entweder von den Tonsetzern selbſt (theils mit kleinen Nötchen, theils mit ihren beſtimmten Zeichen) angedeutet, oder die Einschaltung derselben bleibt dem Ausübenden überlaſsen. Im erſten Falle hat der Ausführer nur die oben angegebene Grundregel aller Verzierungen zu beobachten, im 2ten muſs er behutsam und lieber zu viel als zu wenig sparsam verfahren, besonders, wenn schon häufig dergleichen Manieren von dem Tonsetzer während des Stücks angezeigt sind.

Die itzt gebräuchlichſten wesentlichen Manieren sind:

1) der Vorschlag oder Vorhalt, 2) der Nachschlag, 3) der Doppelvorschlag oder Anschlag, 4) der Schleifer, 5) der Schneller (Doppelschlag) 6) der Triller und Pralltriller, 7) der Mordent, 8) der Doppelschlag, 9) das Battement (Zusammenschlag) 10) die Bebung, 11) das Durchziehen.

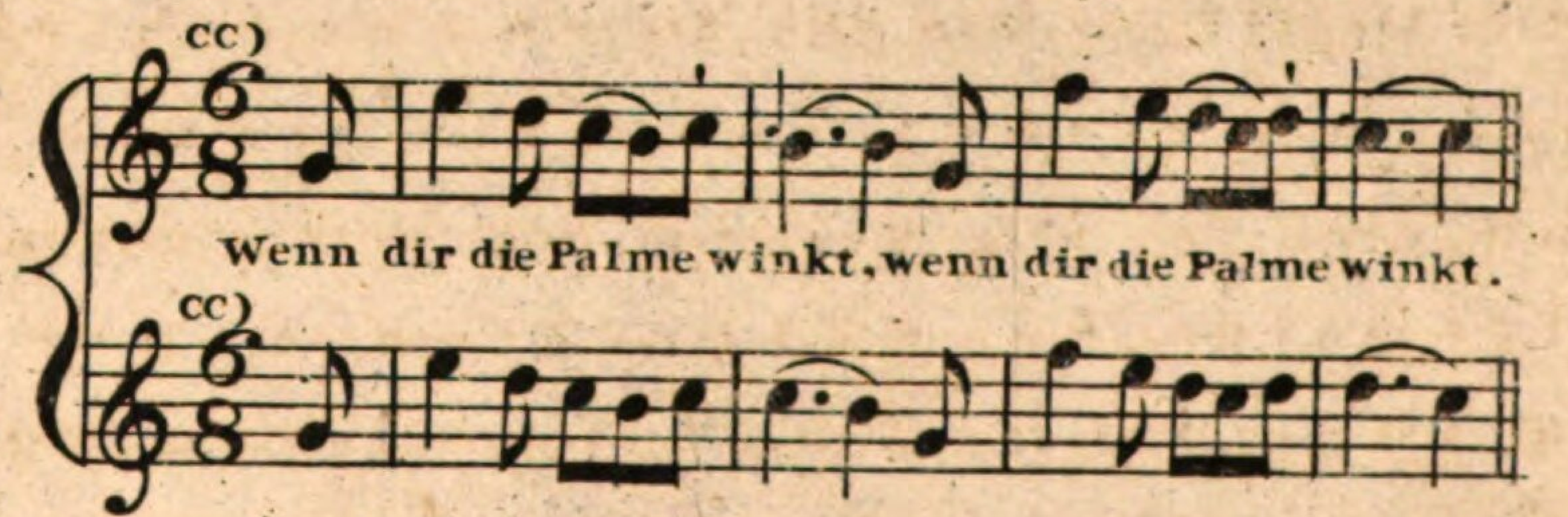
Von den Vorschlägen.

Die Vorschläge werden von den Tonsetzern mit einzelnen kleinen Nötchen angedeutet, und müſsen in der Ausübung an die folgende Note angeschleift werden.

Es giebt 2 Gattungen von Vorschlägen, namlich die veränderlich langen a) und die unveränderlich kurzen b)



Die Dauer der langen Vorschläge iſt verschieden. 1) Den halben Werth der folgenden Note bekommen sie, wenn diese 2 gleiche Theile hat, c) wo in der obern Zeile die Schreibart, und in der untern die Ausführung ſteht. Dieſs gilt auch im $\frac{6}{8}$ und $\frac{6}{4}$ Takte, wie bey cc) obgleich Tonsetzer dieſs billig genauer bezeichnen, und die Vorschlagsnoten in solchen Fällen gehörig ausschreiben sollten, um alle Irrung zu vermeiden.



2) Vor einer punktirten Note, die immer in 3 Theile getheilt werden kann, bekömmt der Vorschlag 2 Theile, und die Hauptnote nur einen Theil. d)



3) Iſt an die Hauptnote auf derselben Stufe noch eine kürzere gebunden, so bekömmt der Vorschlag den vollen Werth der Hauptnote. e) Auch in den Fällen dieser und der folgenden Regel sollte alles ausgeschrieben seyn.

4) Auch giebt man diese Regel, wenn die erſte von beyden Noten punktirt iſt. f)



Sollen die veränderlichen Vorschläge ihre Wirkung nicht verfehlen, so müſsen ſie mit Nachdruck, und etwas ſtärker als die Hauptnote angegeben werden, indem sie gegen den Bass oder irgend eine andere Stimme dissonirend sind, und die Dissonanzen immer nachdrücklicher, als die consonirenden Intervalle, angeschlagen werden müſsen.

Da die Tonsetzer häufig, theils aus Nachläſsigkeit theils aus Unkunde unveränderlich kurze Vorschläge anzeigen, wo doch bey einem richtigen reinen Gesang ein langer ſtehen müſste, diese Materie aber zu einem guten Vortrag só wichtig iſt, so wollen wir mehrere Fälle hersetzen, wo ein langer Vorschlag kann angebracht werden, wiewohl es ausser diesen noch sehr viele giebt, wobey der Lehrer den Schüler auf die verschiedenen Fälle kann aufmerksam machen, wo dergleichen Verzierungen können angebracht werden, welche auch nicht von dem Tonsetzer angesetzt sind, und dadurch gleichsam denselben auf die noch späterhin folgende Lehre von den willkührlichen Auszierungen vorbereiten.

Ein langer Vorschlag kann angebracht werden 1) Vor einem consonirenden Intervall, welches auf einen guten Takttheil fällt, und länger iſt, als die vorhergegangenen Noten, und zwar von oben, wenn die vorige Note höher ſtand, a) von unten, wenn sie tiefer lag. aa)

2) Zwischen 2 Noten auf einer Stufe. b)

3) Bey auf- und abſteigenden Secunden. c)

4) Zwischen abſteigenden Terzen. d)

5) Vor der groſsen Quarte im Auffteigen. e)

6) Vor einer Note, wenn auf diese 2 kürzere folgen. f)

7) Hin und wieder vor einem Triller. g)

8) Vor dem Eintritt einer Fermate. h)

9) Vor der Note eines halben Tonschlusses, i) und eines ganzen. k)

Der völlige Tonschluſs zu Ende eines ganzen Stücks iſt aber hievon ausgenommen.



Die willkührliche Anwendung der Vorschläge, so wie aller Manieren findet nur in solo Sätzen Statt. Beym Tutti, oder wo eine Stimme von mehreren besetzt iſt, darf man sich derselben nur dann bedienen, wenn sie von dem Tonsetzer ausdrücklich angezeigt sind. Bey concertanten Stücken Z. B. Duettconzerten, auch bey einzelnen concertanten Sätzen in Symphonien u. s. w. hat man vorzüglich darauf zu sehen, daſs diese, so wie alle Verzierungen so gleich als möglich vorgetragen werden, besonders wenn eine Stimme mit der andern im Einklange, oder in der Octave, in der Terz, u. s. w. gesetzt iſt. Das nämliche hat der Sänger zu beobachten. Man schreibe daher die Vorschläge so wie überhaupt alle Manieren entweder in die begleitende oder concertirende Stimme, oder laſse selbe gar weg.

Die unveränderlich kurzen Vorschläge erhalten immer nur eine sehr kurze Dauer, die folgende Note mag am Werthe lang oder kurz seyn. Sie finden bey Noten so wohl auf der guten, als auf der schlechten Taktzeit Statt; öfters werden sie auch vor

blos durchgehende Noten geſetzt. Auch bey dieſen iſt die Schreibart ſehr unzuverläſsig. Um daher den Lernenden die veränderlich langen Vorſchläge von den unveränderlich kurzen unterſcheiden zu lehren, ſo wollen wir mehrere Fälle, wie oben herſetzen, wo die letzten Statt finden können.

Dieſe ſind 1) Wenn mehrere kurze Noten von gleicher Geltung auf einander folgen. a)

2) Vor Noten, welche kurz vorgetragen werden müſsen. b)

3) Vor mehreren ſpringenden Intervallen. c)

4) Wenn eine ähnliche Bewegung vorhergegangen iſt. d)

5) Vor Triolen. e)

6) Vor 4gliedrichen Figuren. f)

7) Wenn die Vorſchläge weiter, als eine Stufe entfernt ſind. g)



In folgenden Fällen können auch lange Vorſchläge ſo gut, wie kurze Statt finden.



Bey dieſen unbeſtimmten und zweifelhaften Fällen muſs der Ausübende ſeinen Geſchmack zu Rathe ziehen, und auf den Charakter des ganzen Stücks, ſo wie der einzelnen Stellen, der Sänger aber nebſt dem vorzüglich auf den Text Rückſicht nehmen.

Von den Nachſchlägen.

Die Nachſchläge fallen immer in die Zeit der vorhergehenden Note, und ſind gewiſſermaſsen das Gegentheil von den Vorſchlägen. Sie werden von den Tonſetzern ebenfalls wie die Vorſchläge mit kleinen Nötchen angedeutet, und deswegen von den Ausübern häufig mit den Vorſchlägen verwechſelt. Eben deſswegen ſollte man billig alle dieſe Nachſchläge ausſchreiben, und nicht der Willkühr des Ausübenden überlaſsen. Wir führen daher die folgenden Regeln an, weil ſie in manchen Tonſtücken ihre Anwendung finden, um ſo vollſtändig, als möglich zu ſeyn, indem wir jeden ermahnen, alles gehörig anzuzeigen, und dadurch der Verwirrung vorzubeugen.

Man kann die Nachſchläge in 2 Hauptklaſsen eintheilen. In die erſte gehören jene, welche aus einer Note a) in die 2te, welche aus 2 beſtehen. b)



Die Nachschläge dienen den Gesang zusammenhängender zu machen, oder den folgenden Ton vorzubereiten. Auch werden sie am Ende eines Trillers angehängt. Sie müſsen kurz an die vorhergehende Note angeschleift werden, es mag ein Bogen darüber ſtehen oder nicht. Doch sey man vorsichtig im Gebrauch der Nachschläge erſterer Art, wenn sie vom Tonsetzer selbſt nicht vorgeschrieben sind, denn man kann sich leicht damit gegen den guten Geschmack, oder die Harmonie verſtoſsen.

In Tonſtücken von einem gefälligen, tändelnden, lebhaften Charakter können Nachschläge bey mehreren abſteigenden Secunden, hin und wieder auch bey einigen Sprüngen mit gutem Erfolge angebracht werden. c)

c) Allegretto.



Es giebt auch noch eine andere Art Nachschläge, welche überall in jeder Bewegung des Tonſtücks, vor jedem con- und dissonirenden Intervalle, Stufen- und Sprungweise angebracht werden können. Diese fallen immer auf die Stufe der folgenden Note, sie mag tiefer oder höher ſtehen, und bereiten sie gleichsam vor. d)



Diese Manier wird von den Italienern nicht unrichtig Cercar della nota (das Suchen oder Vorausnehmen des folgenden Tons) genannt. Nicht zu häufig angebracht, iſt sie von vieler Wirkung, und eine besondere Zierde des Gesanges, nur brauche man sie nicht zu häufig, schlage die Hauptnote ſtark an, und schleife den Nachschlag ganz gelinde und schwach an die vorhergehende Note, besonders abwärts. Nur bey Stücken von einem feurigen heftigen Charakter möchte es angehen, hin und wieder aufwärts, doch aber niemal unterwärts dem Nachschlag mehr Nachdruck als der Hauptnote zu geben. Es giebt auch noch ein anderes Cercar della Nota (Suchen oder Vorausnehmen der Töne) welches heut zu Tag allgemein iſt, und besonders von den Sängern sehr miſsbraucht wird. Es beſteht in einem gelinden unmerklichen Auf- oder Unterziehen mit der Stimme von einem Tone zum andern. Bey der Violin, Viola, dem Violoncell, u. s. w. geschiet es, wenn der Spieler mit einem Finger auf einer Saite 2 verschiedene Töne an einander zieht, und gleichsam in einander schmelzt. Die Oboisten, Clarinettisten, Fagottisten können den Artikel in der Flötenschule vom Durchziehen hierüber durchlesen, und dasselbe auf ihre Inſtrumente überzutragen suchen. Die Hornisten, Posaunisten müſsen es der Singſtimme durch fleiſsiges Studium so viel möglich gleich zu machen suchen. Doch gehört dieſs für Leute, welche als Künſtler mit der Zeit auftreten wollen.

Dieſes Hinauf- und Heruntergleiten der Stimme iſt eine wesentliche Schönheit des Ge-

sanges, wenn es gut executirt, und am rechten Orte angebracht wird. Ausserdem wird es eckelhaft und unerträglich.

Bey Discantſtimmen macht es die meiſte Wirkung, weniger bey Tenorſtimmen, die Bassisten aber haben sich dessen gänzlich zu enthalten.

Zwischen 2 Tönen, die gegen einander nur einen halben Ton ausmachen, hat dieses Cercar den schicklichſten Platz, nämlich:



(Diese Zeichen bedeuten das in einander Schmelzen der Töne)

Im Aufsteigen thut es mehr Wirkung, wenn der Ton während dem Ziehen allmählich verſtärkt wird, ohngefähr nach diesem Zeichen < im Abſteigen muſs es aber nach dem entgegengesetzten Zeichen > executirt werden. In dem letzten Falle hat sich aber ein Sänger in Acht zu nehmen, daſs ihm der Ton nicht ausbleibt.

Soll diese Manier aber nicht zu grell werden, so darf das Ineinander schmelzen der Töne nicht zu langsam geschehen.

Bey Fermaten kann dieses Cercar ſtatt einer andern Auszierung dienen, Z. B.



Diese Manier iſt nur in Tonſtücken von einem empfindsamen oder traurigen Charakter anzuwenden, und das Ziehen muſs deſto geschwinder gehen, je weiter das Intervall entfernt iſt. Die Nachschläge von 2 Noten, oder der doppelte Nachschlag findet, ausser beym Schlusse des Trillers am gewöhnlichſten bey auf und abſteigenden Secunden Statt. Im Aufsteigen bedient man sich des Nachschlags von unten a) und beym Abſteigen des von oben b)



Da diese Nachschläge in die Zeit der vorhergehenden Note fallen, so hat man wohl zu beobachten, daſs sie nicht auf eine unrechte Sylbe gelegt werden.

Vom Doppelvorschlag.

Wenn man die beyden kurzen Vorschläge, die einer Note von unten und von oben gegeben werden können, zusammen nimmt, so erhält man dadurch einen Doppelvorschlag (Anschlag). Durch diese Manier wird der Vortrag lebhafter, und die Accentuation gewisser Sylben und Töne gehoben und verſtärkt. Er findet daher nur vor langen Sylben, oder vor Noten Statt, die einen langen Starttheil vorſtellen. Er beſteht in einem groſsen oder kleinen Terzensprunge, aus 2 kurzen genau an den folgenden Ton sich anschliessenden Nötchen, die mit dem Eintritte dieses Tons geschwind vorgetragen werden müssen, und in der Regel schwächer angegeben werden, als die Haupt-

note. a) In langsamen Sätzen kann die erſte Note eines solchen Anschlags länger dauern, und auch ſtarker vorgetragen werden, als die 2te, je nachdem es der Ausdruck fodert, und die Beschaffenheit der Hauptnote es erlaubt. Man fügt in diesem Falle der erſten kleinen Note einen Punkt bey, weswegen diefs auch der punktirte Anschlag genennt wird. b) Je inniger die Empfindung, deſto länger mufs die erſte Note dieses Anschlags gehalten werden. Sind aber die kleinen Nötchen weiter als eine Terz von einander entfernt, so mufs diese Manier etwas langsamer vorgetragen werden. c)



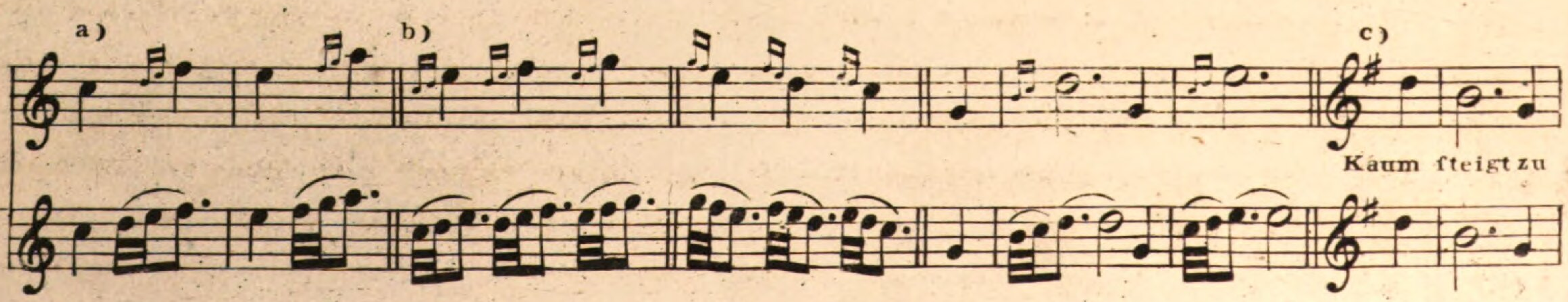
Von dem Schleifer.

Wenn der aus einem Terzensprunge beſtehende Anschlag mit der übersprungenen Note ausgefüllt wird, so erhält man den so genannten dreyfachen Schleifer. a) Er kann daher, so wie jener, nur auf einem langen Takttheile vor einer etwas langen Note, oder vor einer kurzen bey langsamer Bewegung angebracht werden.

In Ansehung des Vortrags hat man auf den Charakter des Gesangſtückes zu sehen: in feurigen Stücken kann er ſtark und geschwind, in traurigen schwächer und langsam ausgeführt werden, doch darf der Vortrag weder zu schleppend werden, noch darf er der Hauptnote mehr als die Hälfte entziehen. b)



Der Schleifer von 2 Tönen kann auf das gute und schlechte Takttheil fallen, nur mufs die Note von einiger Bedeutung seyn. Am liebſten machen ihn die Sänger bey einem Quartensprunge. a) Auch kann er vor ſteigenden und fallenden Secunden, vor ſteigenden Quinten und Sexten angebracht werden. b) Diese Manier wird meiſtens in feurigen Gesangſtücken gebraucht, und erfodert defswegen einen geschwinden Vortrag. c)



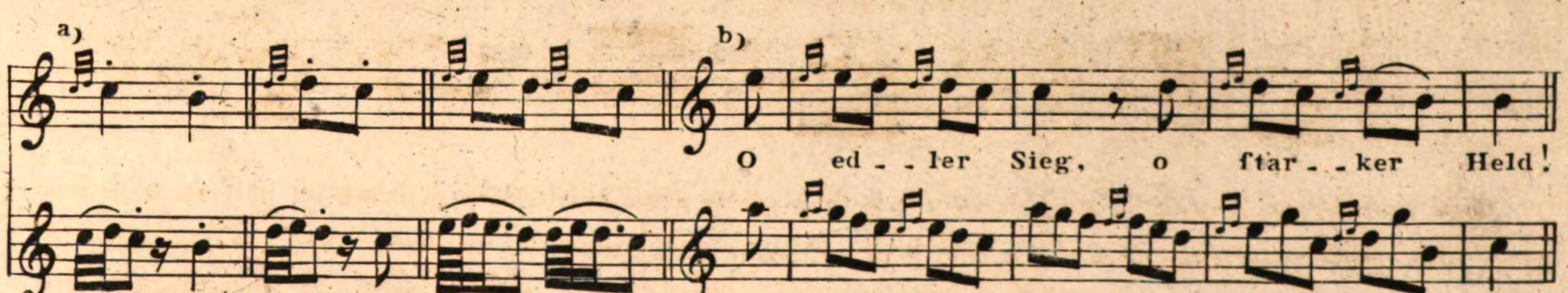


Der punktirte Schleifer findet meiſtens nur in Gesangſtücken von einem zärtlichen Charakter Statt. Am beſten wird er vorgetragen, wenn das erſte oder punktirte Nötchen ſtark, die beyden folgenden aber sanft und gelinde angegeben werden. Er kann, so wie der vorhergegangene Schleifer vor jedem Intervalle ſtehen, nur muſs er jederzeit auf das gute Takttheil fallen. In Ansehung der Dauer iſt diese Manier mehreren Veränderungen unterworfen, a) b) c) und der Sänger hat sich mit der Verschiedenheit der Ausfuhrung nach der Bewegung und Harmonie zu richten.



Vom Schneller.

Der Schneller wird nur immer auf einerley Art unverändert mit Stärke und Geschwindigkeit vorgetragen. a) Zur brillanten, energischen Darſtellung vieler Stellen iſt er daher sehr brauchbar, so wie er sich besonders im Herabſteigen sehr gut ausnimmt. In geschwinder feuriger Bewegung kann er daher faſt überall angebracht werden, nur nicht bey durchgehenden Noten, denn seinem Charakter nach iſt er nur da, um den Hauptnoten Glanz und Kraft zu verleihen. b)



Vom Triller.

Der Triller iſt eine der schönſten Zierrathen des Gesanges, welche man schlechterdings in seine Gewalt zu bekommen suchen muſs, um so mehr, als er in den Tonſtücken von dem verschiedenſten Charakter vorkömmt, wonach er (wie schon oben der Grundsatz beſtimmt wurde) bald glänzend, lebendig und kraftvoll, bald schwächer, sanfter und weicher seyn muſs. Da es keine ganz genaue Regel giebt, nach welcher man ganz verläſsig auf die dabey nöthige Bewegung der Kehlorgane selbſt wirken kann, so iſt er auch schwer für den Sänger zu lernen. Alles was hiebey geschehen kann, iſt, daſs man eine Methode vorschreibt, nach welcher die Organe zu der hiezu erfoderlichen regelmäſsigen Fertig-

keit kommen.

Die Methode, welche man ſonſt hiezu gewöhnlich anwand, beſtand darinn, daſs man die Schüler alle jene Manieren ſehr frühzeitig üben lieſs, welche Aehnlichkeit mit dem Triller haben. Dadurch wurde bey dem einen Schüler die natürliche gute ſchon vorhandene Anlage immer mehr ausgebildet, und bey dem andern, der eine weniger gute beſaſs, die Fähigkeit erzeugt, ſich eine gleiche oscillatoriſche Bewegung der Kehle, die zum Triller erfoderlich iſt, und ſeine Schönheit ausmacht, eigen zu machen.

Der Triller beſteht aus einer anhaltend gleichförmigen Bewegung der Note, worauf er gezeichnet iſt, mit jener, welche um eine Stufe höher ſteht. Jene kann man daher die Vorſchlags, dieſe die Hauptnote nennen. Da nun jeder regelmäſsige Triller auch einen Nachſchlag haben muſs, welcher am Ende der Bewegung angebracht wird, ſo kommen ſonach 3erley Arten von Noten bey dem Triller in Betrachtung, 1tens die Vorſchlagsnote, womit der Triller eigentlich beginnt, 2tens die Hauptnote, worauf der Triller angezeigt iſt, und welche mit jener Vorſchlagsnote in gleichförmiger Bewegung abwechſelnd den Triller bildet, und die Schluſsnote, welche der unter der Hauptnote liegende Ton iſt, welcher mit der Hauptnote den ſo genannten Nachſchlag bildet. Z. B.



Bey den Uebungen des Trillers muſs man, wie überhaupt bey allen Manieren und Vorſchlägen, zuerſt ſehr langſam ſingen, ohne dabey weder Zunge, noch Lippen, oder das Kinn zu bewegen, und muſs die Töne des Trillers abwechſelnd ſchwellen und abnehmen laſsen, wie bey dem Tonausziehen. Nach und nach, durch fleiſsige und genaue Uebung nimmt die Schnelligkeit des Trillers ſchon zu. Man verſuche es bald mit ſtarker, bald mit ſchwacher Stimme, fange aber immer ganz langſam an, und laſse es nur nach und nach immer geſchwinder werden, bis ſich die Kehle dazu eingerichtet hat, ſo gleich in der gewünſchten Geſchwindigkeit den Triller vortragen zu können.

Dieſe Methode muſs man, da ſie höchſt weſentlich iſt, durchaus befolgen, damit die Intonation ihre Vollkommenheit erhalte, und das Oscilliren der beyden Trillertöne in ſcharfen, vollkommen gleichen Schlägen geſchehe. Hält man nicht ſehr ſtreng darauf, ſondern läſst den Schüler nach Belieben trillern, ſo gewöhnt er ſich das abſcheuliche Meckern an, wo er einen und denſelben Ton mit Schnelligkeit herausſtöſst, oder er verfällt in den Fehler, in der Terz, ſtatt in dem Intervall eines ganzen oder halben Tones zu trillern, denn es giebt keine andere Art des eigentlichen Trillers, als jene des Trillers mit einem ganzen a) oder halben Tone, b) je nachdem nämlich die Vorſchlagsnote in einem oder dem andern dieſer 2 Verhältniſse ſteht. Anfänger pflegen gemeiniglich die Vorſchlagsnote in dem Verhältniſse einer gr. Secunde zu tief, ſo wie jene in dem einer kleinen zu hoch zu nehmen, worauf Lehrer beſonders ſehen müſsen.

Der Triller iſt dann von der beſten Art, wenn er ſich ganz rein, und leicht in der

Kehle bildet, ohne daſs eine Nachhilfe der Bruſt nöthig iſt, und wenn die beyden Töne, aus welchen er beſteht, vereint, und doch so zu sagen, einzeln herausgehämmert erscheinen. Eben so verhält es sich mit der Roulade, die eigentlich nur ein mehr entwickeltes, ausgreifendes Trillo iſt. Der Triller erfodert nach dem Charakter des Stückes, oder der Stelle, bey der er ſteht, eine verschiedenartige Behandlung, also auch ein verschiedenes Maſs der Geschwindigkeit in den Schlägen. Eben so muſs derselbe auch verschieden gemacht werden, je nachdem die Töne sind, besonders, je nachdem die Art der Stimme iſt, welche den Triller producirt. Höhere Töne fodern einen lebhafteren, tiefere einen langsameren Triller, eben so dörfen tiefe Stimmen sich nicht jener Geschwindigkeit in den Schlägen bedienen, wie die hohen, jene müſsen mehr Fülle, diese mehr Gewandheit in demselben darſtellen. Sanfte Stücke erfodern einen weichen, so zu sagen innigen Triller, feurige einen kräftigen lebendigen. Doch darf der Triller in keinem Falle weder zu geschwind, noch zu langsam seyn. Der geschwindeſte Triller darf immer noch die gröſte Deutlichkeit und Gleichheit in den Schlägen, so wohl in Hinsicht des Tempo, als des gleichen Maſses von Kraft, nicht vermissen laſsen, und auch der langsamſte Triller muſs den Fluss in der Bewegung vernehmbar bezeichnen. Auch das Locale muſs bey dem Triller berücksichtiget werden. In der Kirche, oder an jedem andern Orte, wo es ſtark klingt, thut Z. B. ein langsamer Triller mehr Wirkung, im Theater ein schneller.

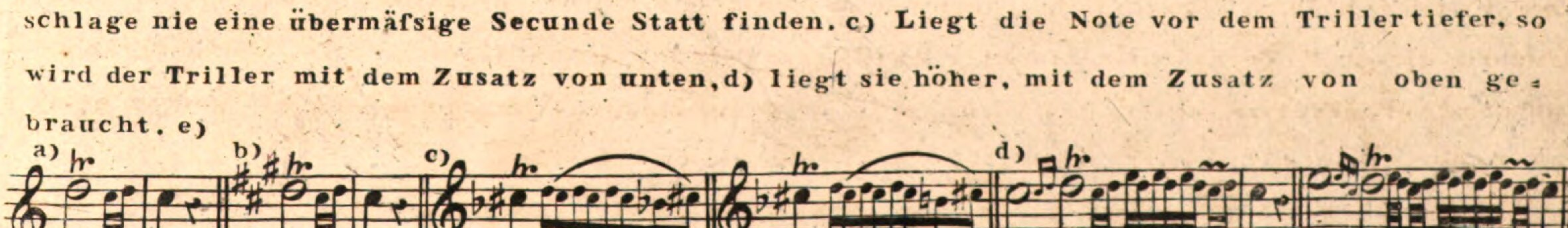
Sehr gut iſt es, einen Schüler recht genau die Eintheilung der Schläge nach der vorgelegten Taktbewegung vorher so angeben zu laſsen, daſs man mit der langsamſten beginnt, und dann durch alle Grade die Geschwindigkeit wachsen läſst. c)



Die Töne, womit man den Triller zu lernen anfängt, müſsen jeder Stimme die natürlichſten und geläufigſten seyn, und man darf nur nicht eher denselben auf einer andern Stufe versuchen, ehe man denselben auf der leichteſten ganz in seiner Gewalt hat. Iſt dieses, dann muſs man selben auf allen Tönen, die höchſten und sehr tiefen ausgenommen, und auch auf allen Vocalen üben.

In geschwinder Bewegung muſs der Nachschlag so geschwind, wie der Triller executirt werden; im langsamen Tempo, bey Schluſstrillern einer verzierten Cadenz, und bey Fermaten findet ein langsamerer Nachschlag Statt. Nur iſt wohl zu merken, daſs sich die Schluſsnote an den Nachschlag, und dieser sich wohl an den Triller anschlieſsen muſs.

Bey dem Nachschlage beſtimmt die Vorzeichnung, oder Modulation, so wie bey dem Hülfstone des Trillers, jederzeit die groſse, a) oder kleine Secunde. b) Nur darf bey einem Nachschlage nie eine übermäſsige Secunde Statt finden. c) Liegt die Note vor dem Triller tiefer, so wird der Triller mit dem Zusatz von unten, d) liegt sie höher, mit dem Zusatz von oben gebraucht. e)



unrecht. besser.

Wenn die Taktglieder sehr kurz sind, so wird der Triller ohne Nachschlag gemacht. a) Dieses gilt auch von punktirten Noten in geschwinder Bewegung, besonders, wenn die folgende Note eine Stufe tiefer fällt. b) Iſt aber die Bewegung nicht zu geschwind, und ſteht die folgende Note höher als die punktirte, so kann ein Nachschlag angebracht werden. c) Bey Triolen und viergliedrichen Figuren iſt ebenfalls kein Nachschlag anwendbar. d) Bey einer Reihe von Trillern (Trillerkette) bekömmt aber jeder Triller seinen Nachschlag. e)



Beym Gesange bekömmt gemeiniglich der Triller mit dem Nachschlage e i n e, und die Schlussnote die a n d e r e Sylbe. Oft kömmt aber auch noch eine Sylbe auf den Nachschlag.

Bey langen Trillern kann man auch durch Wachsen und Abnehmenlaſsen viele Schattirung in diese Manier bringen, wozu aber schon viele Feſtigkeit, und besondere Aufmerksamkeit auf die Reinheit der Intonation erfodert wird, damit beym Wachsen die Vorschlagsnote nicht zu hoch, und beym Abnehmen zu tief werde.

V o m P r a l l t r i l l e r.

Dieser iſt eigentlich nichts als ein kurz und schnell geschlagener Triller ohne Nachschlag. Er wird mit dem Zeichen ~ über der Note angedeutet, und zwar vorzüglich über einer solchen, welche einen veränderlichen Vorschlag von oben her, oder eine diesem gleichgeltende volle Note vor sich hat. Z. B.



Bey Singſtücken wird der Pralltriller gemeiniglich auch nur bloſs mit tr. bezeichnet.

V o m M o r d e n t.

Was der Pralltriller bey Vorschlägen oder Vorhalten von oben iſt, das iſt der Mordent bey Vorschlägen oder Vorhalten von unten. Sein Zeichen iſt ein durchſtrichenes 𝆝. Er muſs so wohl bey längeren, als kürzeren Noten geschwind und mit Schärfe vorgetragen werden. Um diese zu verſtärken, erhöht man die untere Hülfsnote um einen halben Ton, doch darf die folgende Note nicht einen ganzen Ton tiefer liegen.



Vom Doppelschlage oder Gruppetto.

Dieser beſteht aus einer Figur von 3 kleinen Noten, die aber nicht auf das Zeitmaaſs der Note, vor welcher sie ſteht, sondern unmittelbar nach der vorhergehenden Note zwischen inne fällt, a) diese Manier nimmt daher mit dem Eintritte der vorhergehenden Note ihren Anfang. Iſt aber die Bewegung langsam, oder die Note punktirt, und nicht allzu kurz, so tritt sie später ein. b) Der Doppelschlag kann überall Statt finden; indessen thut er bey aufſteigenden Noten mehr Wirkung, als bey abſteigenden. c)



Diese Verzierung muſs leicht und ungezwungen geschehen, doch erhält die erſte Note derselben einen gröſsern Nachdruck, und wird auch etwas länger gehalten. Diese Manier richtet sich vorzüglich nach dem Charakter des Tonſtückes, so wie der Stelle, bey der sie ſteht.

Oft vertritt auch der Doppelschlag die Stelle des Trillers. In diesem Falle wird er der prallende Doppelschlag genannt. a) Dieser kann in jeder Bewegung, und überall angebracht werden, wo im geschwinden Tempo ein kurzer Triller Statt finden kann. b)



Was die beynahe veraltete Manier der Bebung angeht, welche in einem Schweben, oder Hin und her schwanken eines langen Tones beſteht, und mit oder ∿∿∿ bezeichnet wird, so iſt sie dem Sänger nicht wohl zu empfehlen, da sie nur äuſserſt selten gut vorgetragen wird, und derselbe mehr und nähere Ausdrucksmittel hat, als diese gefährliche Manier. Was dieselbe in der Anwendung für die Inſtrumentaliſten betrifft, so wird das nöthige darüber bey jedem einzelnen Inſtrumente, wo sie anzuwenden iſt, angeführt werden.

Von der Manier des Durchziehens, welche oben N.º 11 angegeben wurde, iſt bereits schon Seite 58 gehandelt worden.

Es iſt uns daher nur noch übrig, etwas von dem Battement zu sprechen. Das Battement iſt eine dem Mordent ähnliche Manier, welche sich von demselben nur dadurch unterscheidet, daſs der Mordent im Hauptone anschlägt, da das Battement mit dem tiefern nächſten halben Tone anfängt. Sie wird mit kleinen Noten angedeutet, wie bey a) und ausgeführt, wie bey b).



Man braucht diese Manier in muntern Stücken anftatt der Vorschläge und Mordenten, um gewisse sonft leere Noten mit mehr Geift, und recht lebhaft vorzutragen. Doch brau-che man sie selten, so wie sie ohnehin schon ziemlich aus der Mode gekommen ift.

Von den Passagen.

Passagen, Rouladen, Coloraturen u.s.w. nennt man in dem Sinne, wie wir itzt davon han-deln, die Fortsetzung mehrerer gereihten Notenfiguren im geschwinden Zeitmafse. Dar-aus folgt, dafs zu dem richtigen, deutlichen, runden und gleichen Vortrag derselben (denn so wie der einzelne Ton mit diesen Eigenschaften, so müfsen auch die Töne in der Verbin-dung auf gleiche Art producirt werden) viele Fertigkeit und Uebung erfodert wird. Nicht alle Sänger gelangen zu einer gleichen Vollkommenheit in der Ausübung derselben. Eine fefte ftarke Bruft ift hiezu ein Haupterfodernifs, auch wirkt die Beschaffenheit der Stimmorgane mächtig auf die Geschwindigkeit und auf den guten Vortrag der Passagen. Wem die Natur die hiezu erfoderliche vortheilhafte Organe versagte, der wird es kaum bey aller Mühe zu einer bedeutenden Fertigkeit in denselben bringen. Er verlege sich lieber auf den einfachen Vortrag, und überlafse diese mechanische Kunft, die freylich, von einem vollendeten Künftler angewandt, ein wirkungsvolles Darftellungsmittel ift, dem glücklicher begabten Sänger.

Die Passagen müfsen eben so, wie der Triller zu erft ganz langsam geübt werden. Be-kömmt nach und nach die Kehle mehr Fertigkeit, so kann man den Grad der Geschwindig-keit vermehren. Sie werden entweder geftofsen, oder geschleift. Im erften Fal-le thun sie im feurigen, im 2ten bey dem sanfteren Vortrage viele Wirkung. Die Vermischung beyder Arten giebt dem Sänger die mannigfaltigfte Gelegenheit, die verschiedenfte Darftel-lung der Passagen zum beabsichtigten Ausdrucke bewerkftelligen zu können. Dadurch er-hält jede Passage erft Geift und Leben, und nur dann ift ihr Gebrauch ächt künftlerisch, wenn auch das mannigfaltigft scheinende Gewebe von Notenfiguren höhere Deutung erhält, und die ihnen eingeprägte Einheit der künftlerischen Anschauung so herrlich in der gröf-ten Mannigfaltigkeit wiederftrahlt. Nur dann können dergleichen Figuren als wahre Aus-drucksmittel in der Production des Künftlers erscheinen, denn dann verschwindet das Zu-fällige, alles hat nothwendige Beziehung, das aufserdem todte Geklimper erhält eine geiftige Verknüpfung, und das kleinfte Nötchen trägt das Gepräge des schönen Geiftes, welcher sich in der vollendeten Production des Künftlers ausspricht.

Formeln der Verbindung dieser beyden Vortragsarten des Schleifens und Stofsens bey Passagen zur Hervorbringung des mannigfaltigften Ausdrucks lafsen sich daher geben, a-ber wahre geiftige Deutung, Seele erhalten sie erft durch den sie belebenden Geift, durch die Aufnahme und innige Verwebung in die Einheit der künftlerischen Darftellung. Dadurch ift nun schon die Hauptnorm im Vortrage der Passagen in äfthetischer Hinsicht gegeben, und es ift daher nur noch nöthig, von der Art des Vortrags derselben in technischer Hinsicht zu sprechen.

Die Passagen, wie vorhin gesagt wurde, werden entweder geschleift, oder geftofsen.

Das Schleifen der Passagen geschieht, wenn die Noten alle auf einem Vocale ohne Wiederhohlung dessen, an einander gezogen werden, so wie ein Violinift mehre-

re Noten mit einem Bogenſtriche vorträgt. Bey geſtoſsenen Passagen wird der Vocal bey jeder Note gelinde wiederhohlt, so daſs eine Note von der andern gleichsam abgesöndert zum Gehöre kömmt. Auf der Violine geschieht dieses, wenn jede Note einen besondern Bogenſtrich erhält.

Der Sänger hat sich aber in Acht zu nehmen, daſs er den Vocal bey der Wiederhohlung nicht zu hart ausspricht, oder daſs das a Z.B. nicht in ha verwandelt wird, damit die Passage keinen komischen Anſtrich erhält. Daſs die Consonanten erſt bey der letzten Note ausgesprochen werden, verſteht sich von selbſt.

Eine Regel beym Passagen Singen iſt, daſs keiner der Theile des Mundes dabey bewegt werde; er muſs ganz in derselben Lage, wie beym Scalasingen, gehalten werden.

Bey aufsteigenden Passagen müſsen die Töne in der Regel allmählich verſtarkt werden, so wie im umgekehrten Falle die Stärke etwas abnehmen muſs.

Man beſtrebe sich die erſte Note rein zu intoniren, und ihr etwas mehr Nachdruck zu verleihen, widrigenfalls läuft man Gefahr, die ganze Coloratur unrein zu singen.

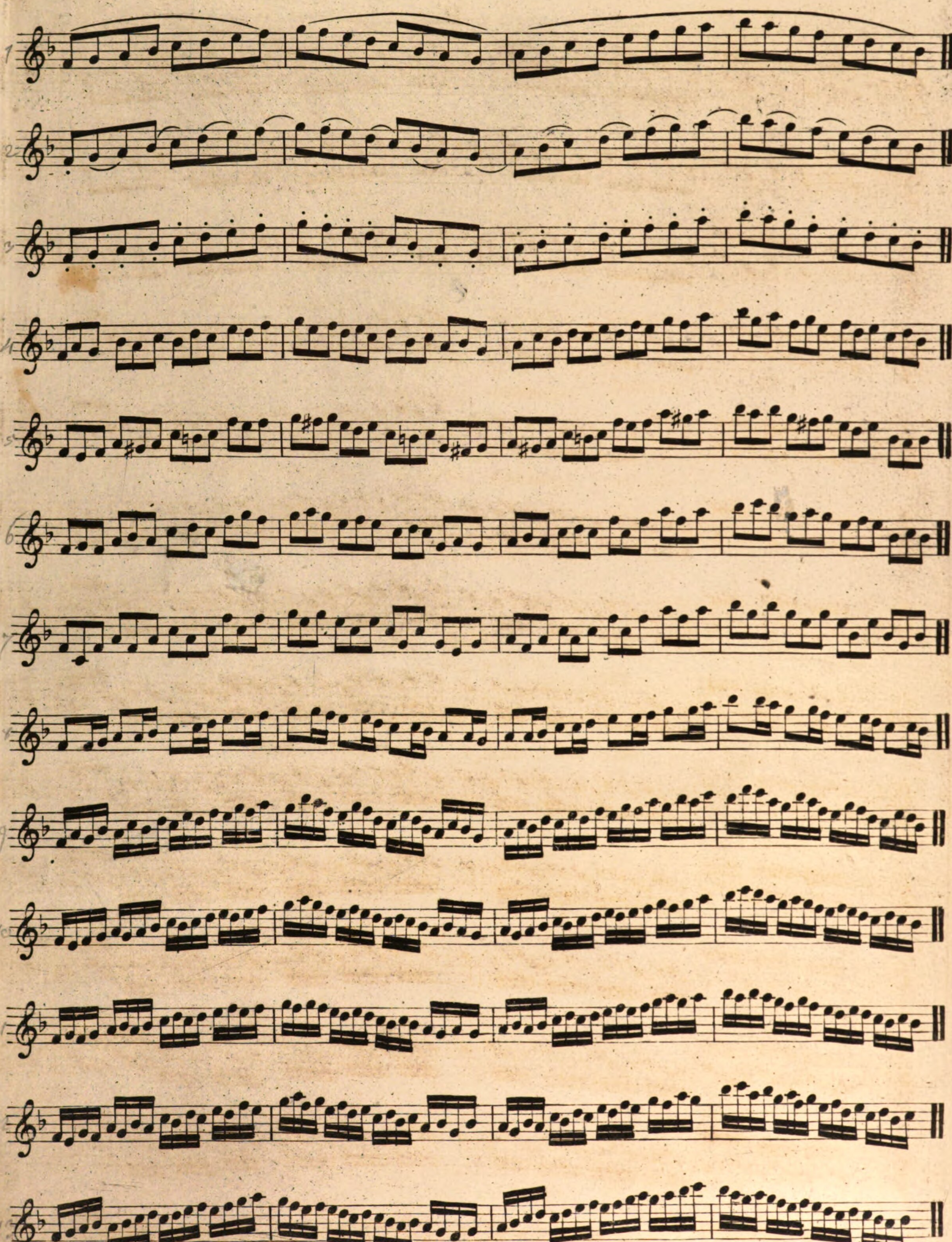
Auch iſt es gut, wenn man die Passagen so wohl mit ganzer (forte) als mit halber Stimme (sotto voce) übt. Bey gleich auf einander folgenden Wiederhohlungen iſt es von vieler Wirkung, wenn die Passage zum erſtenmale ſtark, und zum 2tenmale sotto voce vorgetragen wird. Ueberhaupt findet jede Schattirung mit F, P, cresc. u.s.w bey Passagen Statt, je nachdem es der zu gebende Ausdruck fodert. In affectvollen Bravourarien wirken die Passagen mit abwechselnder Stärke und Schwäche auf folgende Art vorgetragen, mächtig. Z. B.

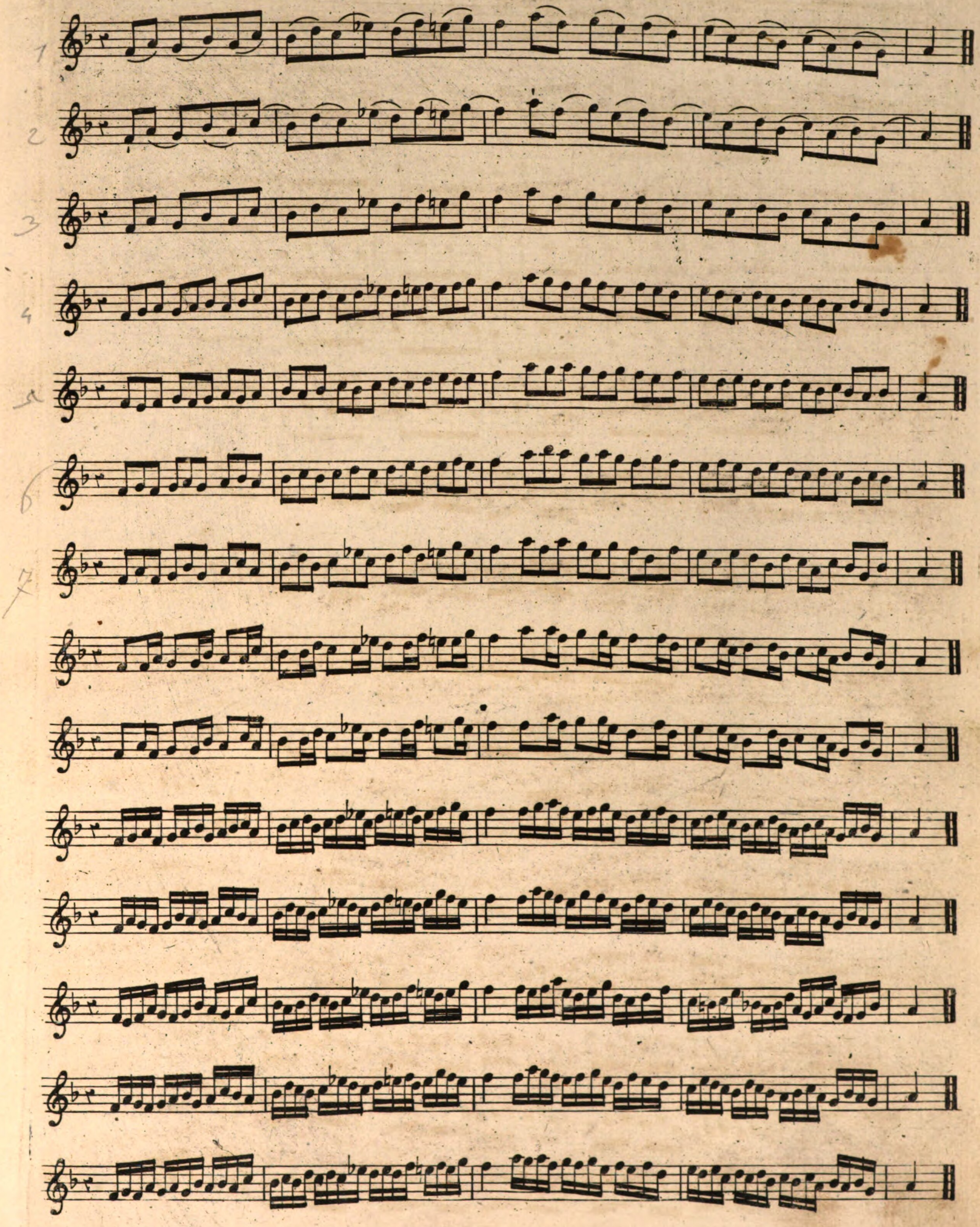


Zur Uebung in den Passagen geben wir einige Muſter mit A. B. C. bezeichnet, woraus sich der Schüler genug Fertigkeit in seiner Kehle erwerben kann. Zugleich dienen diese Muſter, welche im Grunde nichts als Veränderungen eines und desselben Gesanges bey gleicher Harmonie sind, dem Lehrer dazu, daſs er sich, wenn er irgend eine Passage in einem Gesangſtücke der Kehle des Schülers nicht anpassend finden sollte, daraus Formeln einer andern entnehmen kann. Da bey diesen Veränderungen und Figuren auch manche mit kleinen Nötchen bezeichnete vorkommen, und diese Art des Vortrags bey manchen Passagen in den höhern Stimmen vorkömmt, so iſt die Verfahrungsart dabey etwas näher zu erklären. Diese abgeſtoſsenen Noten werden durch Stoſs oder Druck der Kehle (exspirirend) hervorgebracht, und dieser Stoſs erfolgt aus der Bruſt und dem Unterleibe, der dabey in einer oscillirenden Bewegung iſt, indem er gegen das Zwergfell drückt. Doch darf die Exspiration nicht zu merklich seyn. Es iſt daher nothwendig, dabey die Oeffnung des Mundes ein wenig zu verengen, und die Stimme zu mäſsigen.

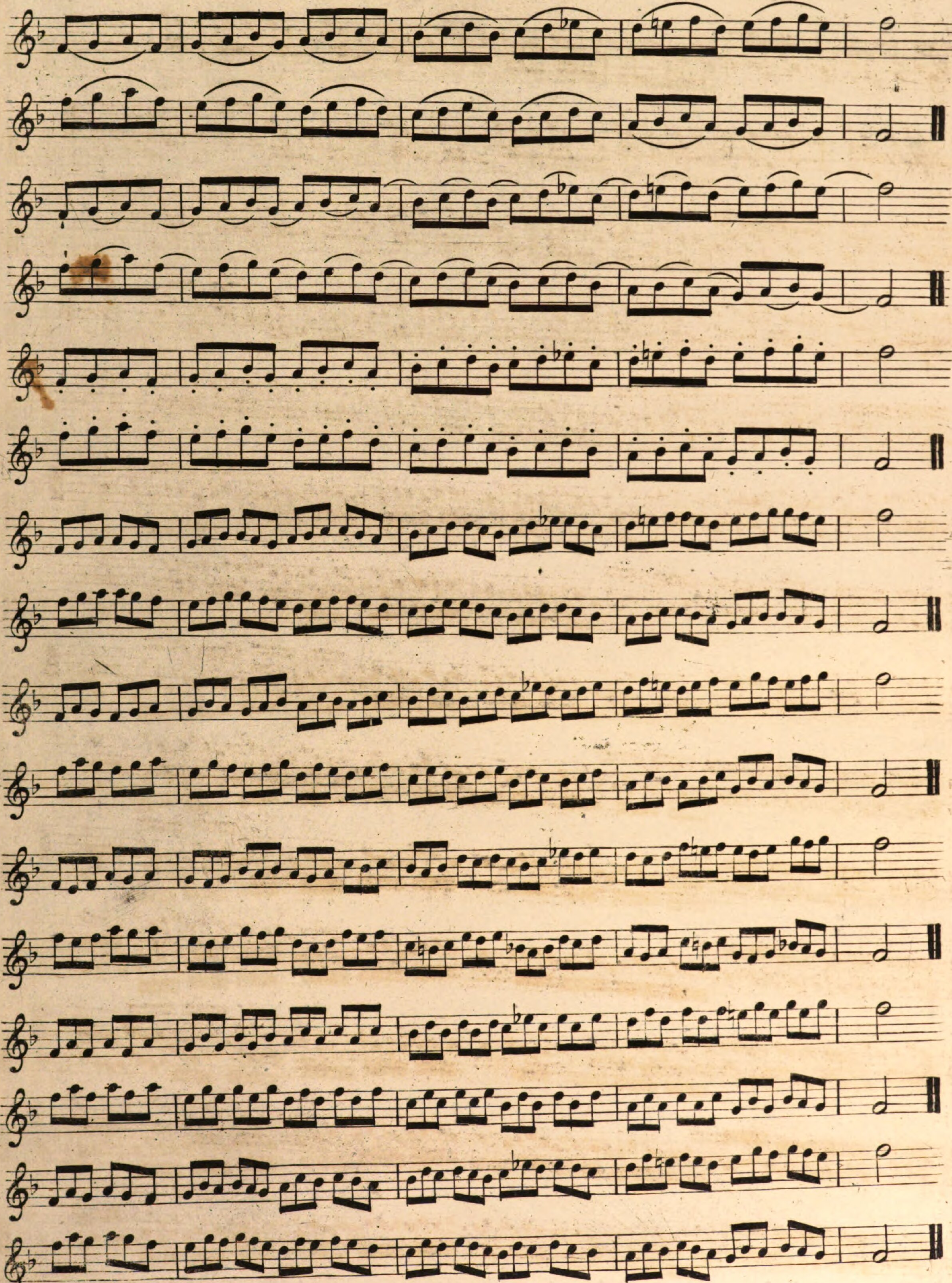
Auch iſt es nothwendig, daſs der Lehrer den Schüler eine und die nämliche Passage mit mehrerley Veränderung von Schleifen und Stoſsen vornehmen laſse, wovon er sehr viele Muſter in der Violinschule unter dem Artikel Stricharten findet, von welchen er die für den Gesang überhaupt so wohl, als besonders für die Kehle des Schülers passenden wählen muſs.

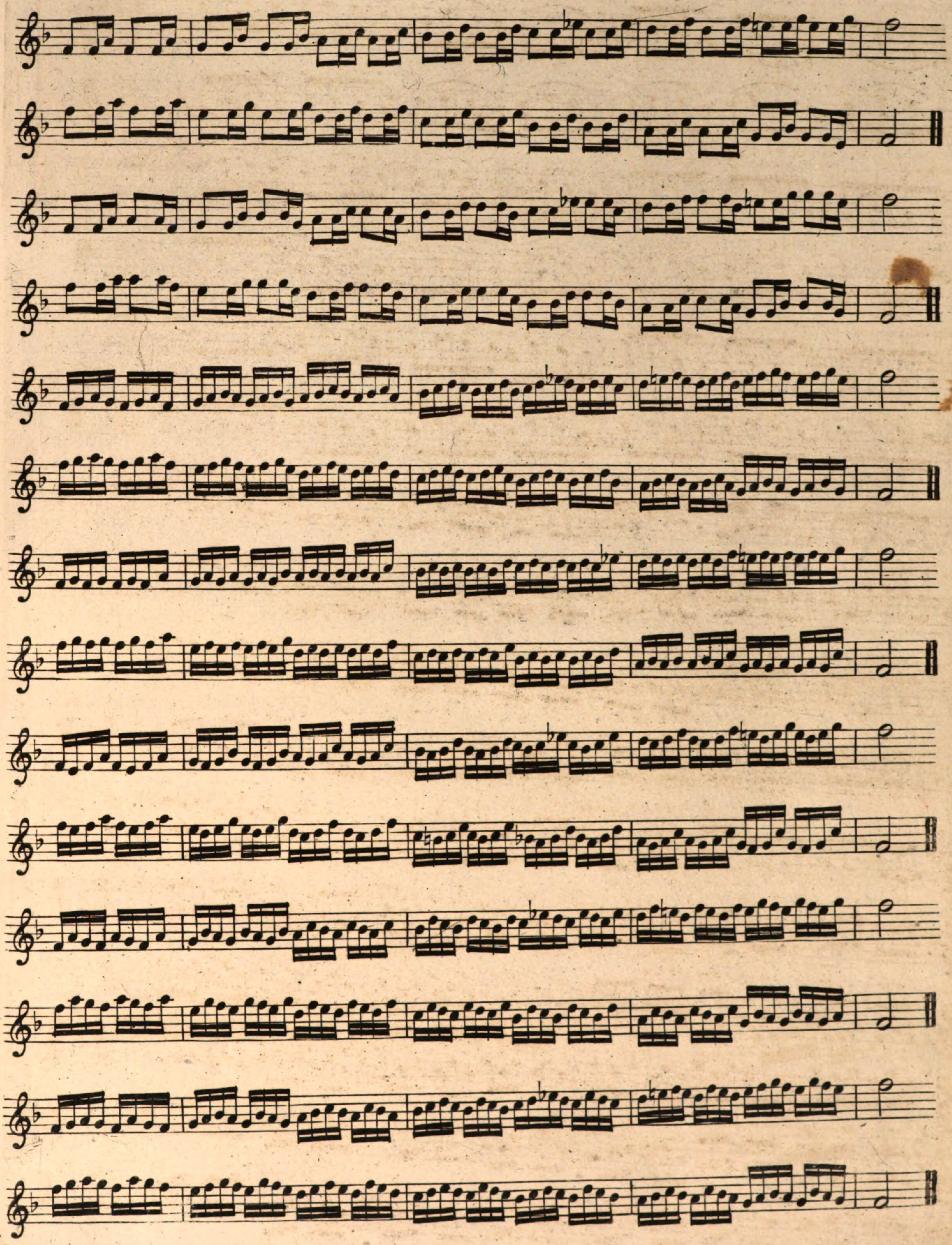
A.





C.





Hat der Schüler seine Stimme für Passagen geschickt gemacht, so muſs noch erſt der Grund zum guten Vortrage im Adagio gelegt werden, dann wird eine Allegro Arie mit Passagen zu singen, ihm eine Kleinigkeit seyn.

Dazu gehört aber auch die Kenntniſs

Von den willkührlichen Auszierungen.

Hat der Sänger den ganzen zu gebenden Ausdruck eines Tonſtückes gefaſst, und iſt er so im Besitze der nöthigen Ausdrucksmittel, daſs er ohne alle Verzierung schon das ganze Tongemählde hingeben kann, dann iſt die Zeit, ihn mit den willkührlichen Auszierungen bekannt zu machen, und nur einige Winke, nur einige Beyspiele, und der Sänger hat reichlichen Stoff, diejenigen Stellen mit besonderm Ausdrucke zu heben, welche ihm mehr Mannigfaltigkeit, mehr Glanz in der Darſtellung zu verdienen scheinen. So vortrefflich daher in dem Gesange eines wahren Künſtlers dergleichen Manieren sind, so verderblich sind selbe auch, wenn sie entweder am unrechten Orte ſtehen, oder nicht als nothwendig mit in den Vortrag des Ganzen verwebt sind. Es iſt daher eher zu rathen, sich lieber dergleichen zu enthalten, als solche unrichtig anzubringen, besonders bey den Werken gröſserer Tonsetzer, indem hier schon viel Studium dazu gehört, in den Geiſt ihrer Werke einzudringen, geschweige erſt ihre Tonzeichen noch höher deuten zu wollen. Das beſte und untrüglichſte Mittel, um sich hierinn einige feſte Grundlage zu erwerben, iſt ohnſtreitig dieses, wenn man die Werke der beſten Tonsetzer ſtudiert, den von ihnen selbſt bezeichneten Vortrag sich eigen macht, und denselben auf ganz einfache Noten zurückführt; denn so lernt man auch die einfachſten Stellen der geringeren Tonsetzer deuten, und ihnen, wo nicht den ganz passenden, doch auch keinen geringern Geiſt einzuflöſsen.

Da wir bey der Abhandlung über die wesentlichen Manieren, jede dieser genau zergliedert, und ihre Anwendung gezeigt haben, so hat der Schüler dadurch einen groſsen Vorrath schon von den mannigfaltigſten Arten der Verzierungen, die, von dem Tonsetzer selbſt bezeichnet, wesentlich im eigentlichſten Sinne des Wortes, von dem darſtellenden Künſtler aber gegeben, auch willkührlich genannt werden können.

Nebſt diesen gehören auch jene melismatischen Verzierungen dazu, welche an die Stelle einfacher Töne gesetzt werden. Z. B.



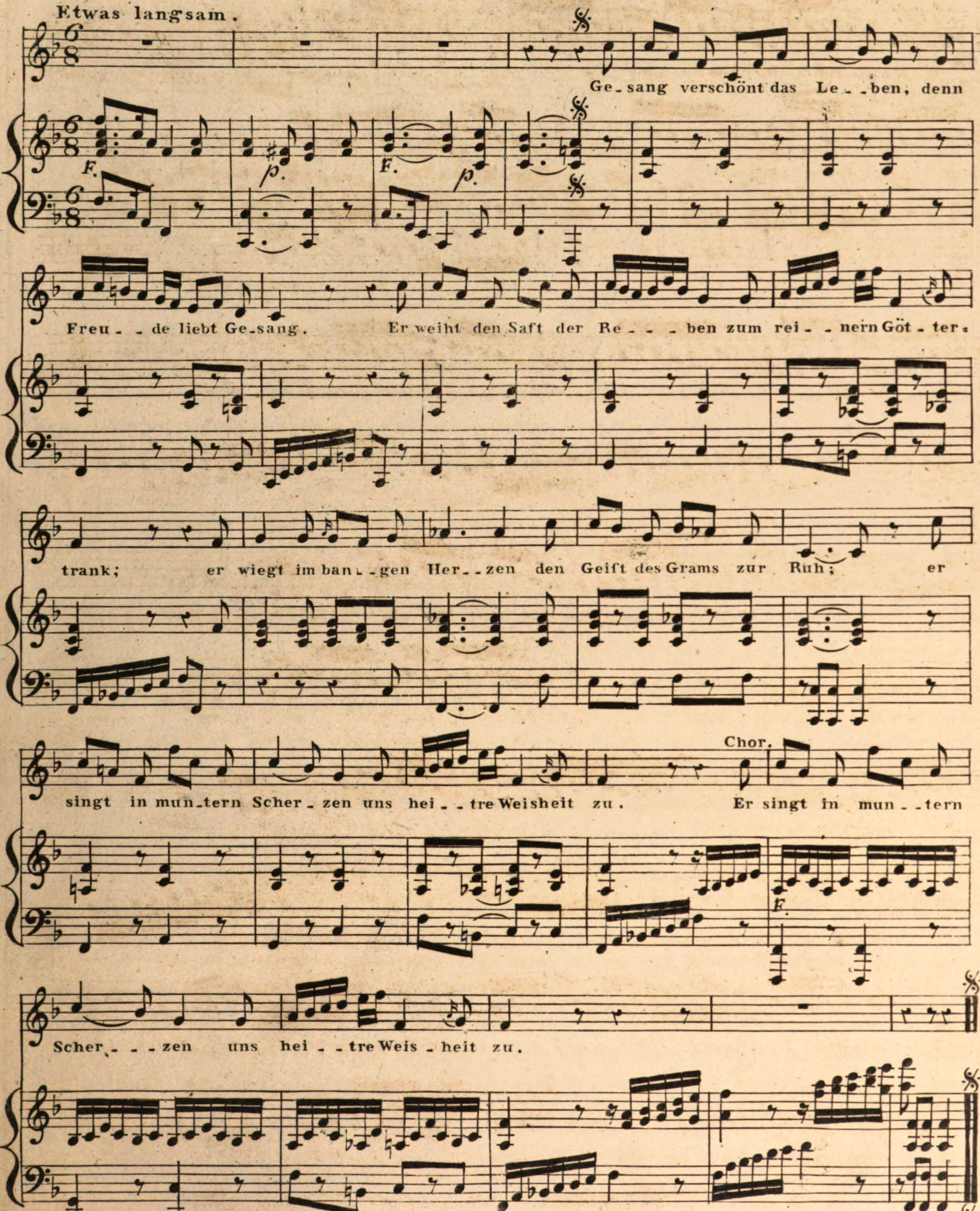


Wenn es der Raum dieser Blätter erlaubte, so könnte man davon unzählige Beyspiele angeben. Allein wir enthalten uns desselben, und fügen nur noch die für angehende Sänger, so wie für alle Inftrumentaliften sehr wichtige Bemerkung bey, mit solchen willkührlichen Verzierungen äufserft sparsam, und mit Ueberlegung zu verfahren, und sich nicht von dem gemeinen Urtheile der profanen Menge hinreissen zu lafsen, welcher freylich eine Reihe solcher Notenfiguren ohne alle Beziehung willkommen ift, um die Leere des Herzens auszufüllen, und ihrer schwachen Einbildungskraft, welche kein Ganzes fassen, noch weniger aber die Beziehung jedes Einzelnen zu demselben sich entziffern kann, doch etwas Geftücktes vorzuführen, so wie man auch von dem häufigen Gebrauche derselben, selbft hie und da bey den wichtigften Stellen, auf die kleine, winzige Seele des gemeinen Musikers schliefsen kann.

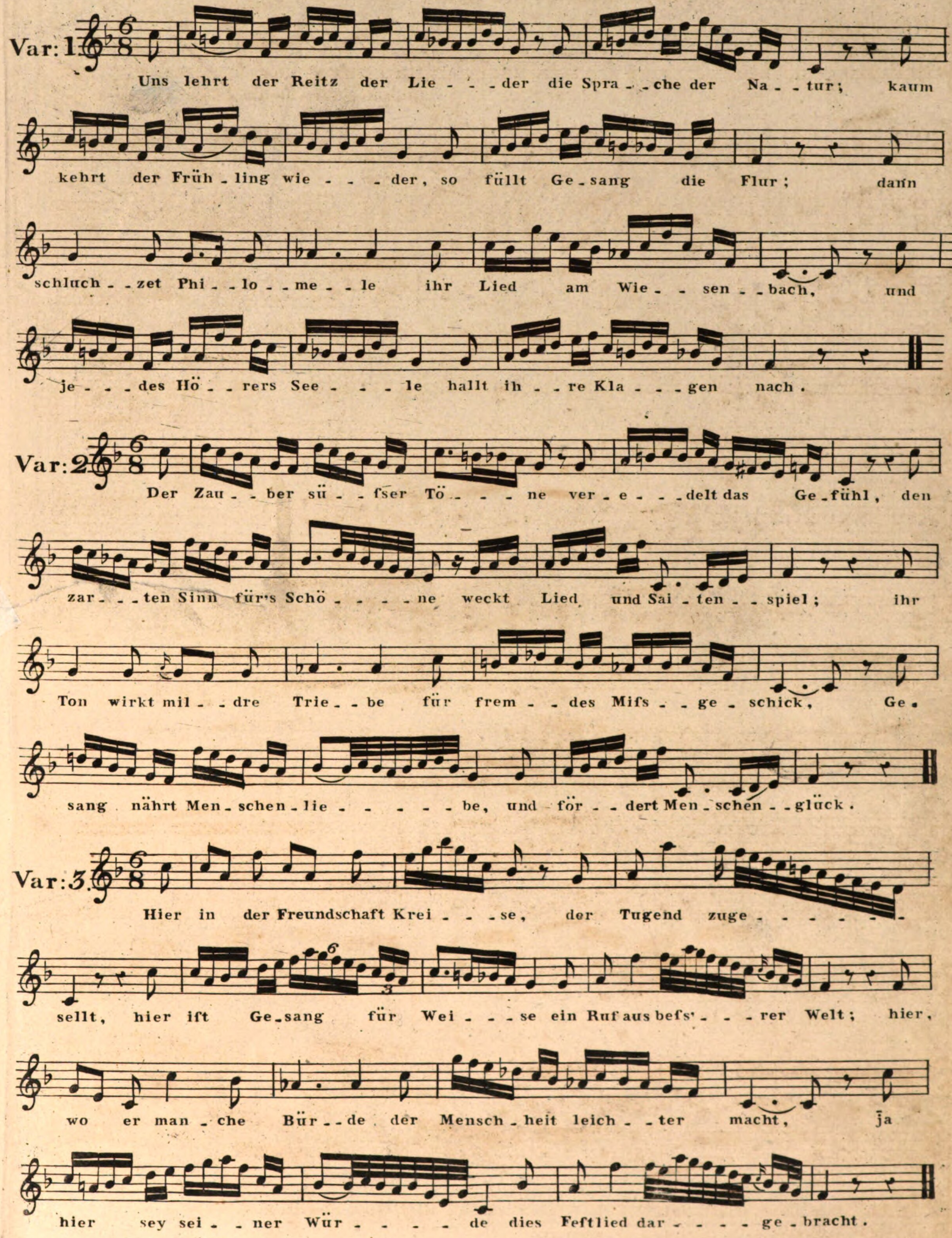
Was die in dem Stücke anzubringenden Nuancen und Schattirungen betrifft, wodurch einzelne Töne oder Stellen ins Licht, andere in den Schatten geftellt werden, Z.B. durch ftarken, schwachen Vortrag, durch Ab- und Zunehmen, durch Zurückziehen, Verzögern, Beschleunigen, durch das Herausheben der Accentuation, u. s. w. (was oben in der Lehre vom Vortrage schon behandelt wurde) so sind diese nicht zu den willkührlichen Auszierungen zu rechnen, sondern sie liegen in dem gehörigen Vortrage des Stückes als nothwendig beftimmt, indem das Versäumen derselben offenbar Fehler gegen die wahren Regeln der künftlerischen Darftellung ift.

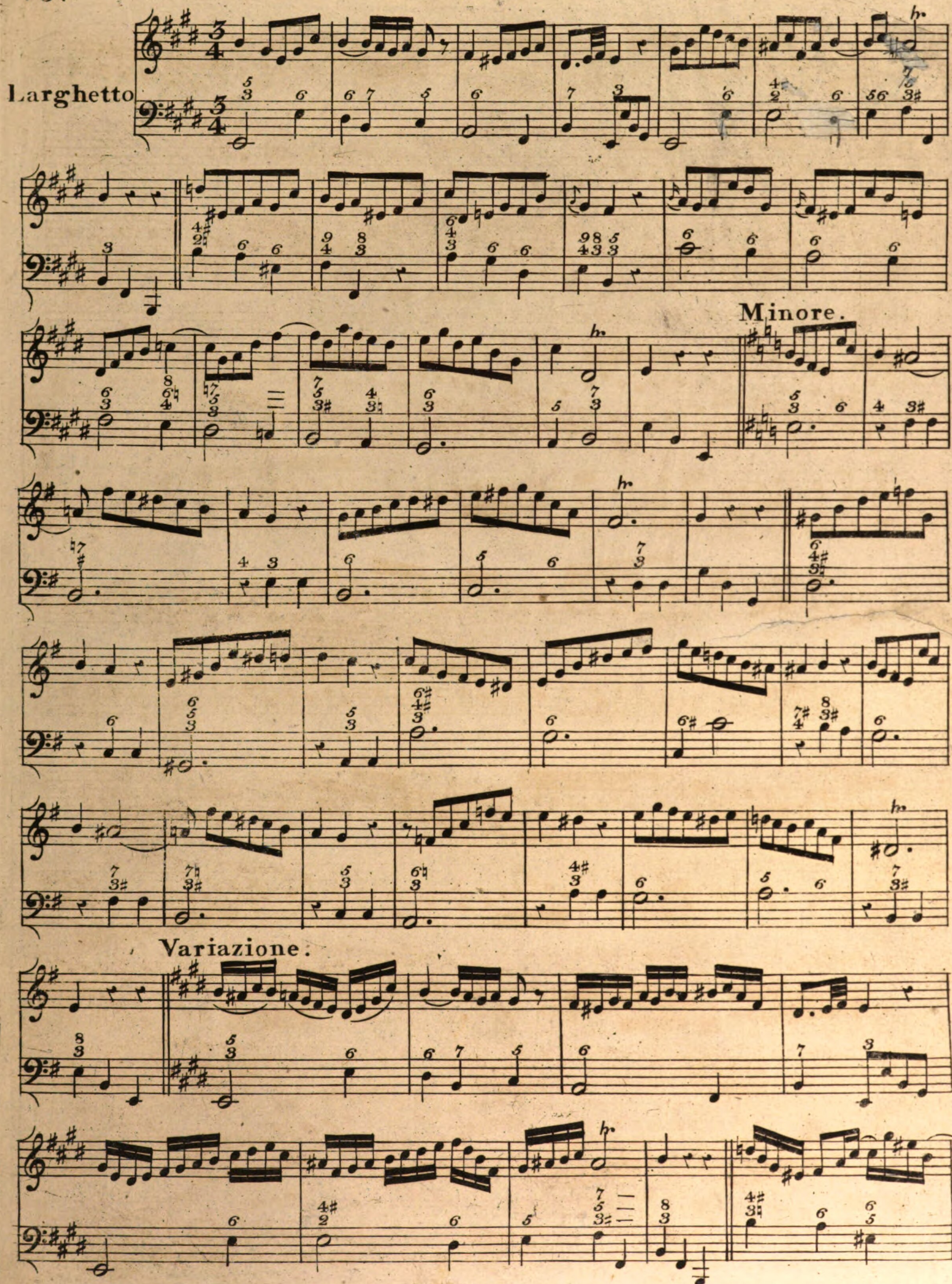
Als Mufter von Verzierungen geben wir ein Lied vom Righini mit Veränderungen dieses Meifters, und 2 Stücke aus den vortrefflichen Singübungen dieses Meisters, die Schülern, welche sich in der Kunft des Gesanges bilden wollen, nicht genug zu empfehlen sind. Das Largo im letzten dient als Mufter für Veränderungen, besonders, wenn der Lehrer dem Schüler den Gesang ohne Verzierung angiebt, und das Allegro in demselben kann auch als eine vorzügliche Uebung für den Schüler in Passagen betrachtet werden.

Lied mit Variazionen für den Gesang von Righini.



NB. Der Chor wiederholt die 2. letzten Verse jeder Strophe nach der bey der 1ten Stophe angegebenen Melodie.


Var: 1
Uns lehrt der Reitz der Lie - - - der die Spra - che der Na - tur; kaum
kehrt der Früh - ling wie - - - der, so füllt Ge - sang die Flur; dann
schluch - zet Phi - lo - me - le ihr Lied am Wie - sen - bach, und
je - - - des Hö - rers See - - - le hallt ih - re Kla - - - gen nach.
Var: 2
Der Zau - ber sü - fser Tö - - - ne ver - e - - - delt das Ge - fühl, den
zar - - - ten Sinn für's Schö - - - - ne weckt Lied und Sai - ten - - spiel; ihr
Ton wirkt mil - - dre Trie - - be für frem - - des Mifs - ge - schick, Ge-
sang nährt Men - schen - lie - - - - - be, und för - - dert Men - schen - - glück.
Var: 3
Hier in der Freundschaft Krei - - - se, der Tugend zuge - - - - -
sellt, hier ift Ge - sang für Wei - - se ein Ruf aus befs' - - - rer Welt; hier,
wo er man - che Bür - - de der Mensch - heit leich - - ter macht, ja
hier sey sei - - ner Wür - - - - - de dies Feftlied dar - - - - ge - bracht.


Larghetto
Minore.
Variazione.



V.S.


Allegro.





Zur ganz genauen Belehrung über diese wichtige Materie, geben wir noch folgende Regeln im Betreff der willkührlichen Auszierungen:

1) Muſs jede Veränderung dem S i n n e des T e x t e s, und dem Charakter des Stückes angemessen seyn.

2). Müſsen Verzierungen auf Worte (oder bey der Inſtrumentalmusik) auf Stellen von Bedeutung gelegt werden.

3) Dörfen einerley Manieren nicht zu oft gebraucht werden.

4) Darf durch das Verändern der Takt nicht im geringſten verrückt, sondern er muſs auf das genaueſte beobachtet werden.

5) Müſsen die Zusätze für den Zuhörer verſtändlich und fasslich seyn, und mit Leichtigkeit, Ungezwungenheit, Präcision und Deutlichkeit, und zwar so vorgetragen werden, daſs man gar nicht entdeckt, ob sie das Werk des Tonsetzers oder des Ausübers sind.

6) Darf durch die Verzierungen der Deutlichkeit der Worte, oder der Interpunction und Declamation nicht geschadet werden.

7) Müſsen die Zusätze mit den begleitenden Stimmen ein gutes harmonisches Verhältniss haben, und dörfen durchaus keine Fehler wider den reinen Satz enthalten.

Unerlaubt iſt jede willkührliche Manier (in engerer Bedeutung)

1) im Unisono,

2) in vollſtimmigen Gesangſtücken, Z. B. in Chören, oder überhaupt da, wo eine Stimme mehrfach besetzt iſt.

3) wo die Stimme die Form der Begleitung hat,

4) in der ftrengeren Schreibart, Z. B. Canons, Fugen, u. s. w.

Eine vorzügliche Gelegenheit, willkührliche Auszierungen anzubringen, sind die Fermaten und Cadenzen. Es ift daher nöthig, etwas weniges von denselben zu handeln.

Von der Fermate und Cadenz

Die Fermaten sind Aufhaltungen von beliebiger Dauer, welche mit diesem Zeichen 𝄐 angedeutet werden. Wie lange man bey den Noten, die mit demselben versehen sind, über die beftimmte Geltung verweilen müfse, läfst sich im Allgemeinen nicht genau beftimmen, sondern man mufs aus den zufälligen Umständen, die diese Fermate erzeugt haben, das längere und kürzere Verweilen jedesmal zu entdecken suchen.

Die Fermaten werden gebraucht, um Ausrufungen, Verwunderungen, u. d. g. auszudrücken, den Ausdruck ftarker Leidenschaften zu bekräftigen, bedeutende Wörter und Stellen auszuheben, u. s. w. Sie werden entweder verziert, oder man trägt sie ohne irgend eine Manier ganz einfach vor. Bey den Verzierungen hat man die mehr oder mindere Bedeutung des Wortes in Betracht zu ziehen: ferner hat man zu beobachten, dafs die Verzierungen dem Inhalte des Textes, und dem Charakter des Tonftückes im Ganzen angemessen, nicht zu lange sind, und sich auf die unterliegende Harmonie gründen. Demjenigen, der keine Kenntnisse von der Harmonie hat, ift es daher zu rathen, sich der Verzierungen dabey, so viel möglich zu enthalten. Doch wollen wir einige Beyspiele geben, wovon das erfte für Sänger, die keine harmonischen Kenntnisse besitzen, das allgemein anwendbarfte ift.



Tritt nach der Fermate unmittelbar eine fremde Modulation ein, so findet niemals eine Verzierung Statt, damit der Modulation ihre frappante Wirkung nicht geraubt werde, worauf der Effect berechnet ift. Gemeiniglich fteht in diesen Fällen das 𝄐 auf der Pause, wo ohne diefs keine Verzierung erlaubt ift.

Die Schlüsse, welche kurz vor dem Ende einer Solo Parthie gesetzt, mit mehr oder weniger Verzierung ausgeschmückt, und mit einem Triller geendigt werden, werden Cadenzen genannt. Sollen diese einige Bedeutung in der Musik haben, so müfsen sie sehr zweckmäfsig behandelt, und gut ausgeführt werden. Zu dem erften gehört viele Einbildungskraft, wahre Kenntnifs der Harmonie, und Bekanntschaft mit dem Geifte des Tonftückes, zu dem letztern ein braver Künftler, der beseelt von der in dem Stücke herr-

schenden Ideenfolge einen gedrängten Abriss seiner Gefühle giebt, und so die Wirkung des Ganzen durch diese letzte Aufreitzung verstärkt. Wer sich nicht im Stande fühlt, diesen Anfoderungen Genüge zu leisten, der vermeide selbe, oder schliesse blos mit dem angezeigten Triller.

Es giebt ein, 2 und mehrstimmige Cadenzen. Beyde müssen dem Charakter des Tonstückes angemessen seyn. Bey einem traurigen rührenden Adagio müssen die Verzierungen aus langsamen tiefen Tönen, und gebundenen Figuren bestehen, auch können chromatische Intervallen und Dissonanzen eingemischt werden. Hingegen verträgt eine Cadenz in einem Allegro, worinn Freude, Vergnügen u. d. g. herrscht, besonders wenn es ein Bravour-Allegro ist, geschwinde Coloraturen, hohe Töne, und, aus etwas langen Noten bestehende Sprünge, je nachdem dergleichen in dem Gesangstücke mehr oder weniger vorkommen. Doch hüte sich der Sänger, sich zu weit von der Haupttonart zu entfernen. Auch giebt man die Regel, die Cadenz in einem Athemzug zu vollenden. Die Bewegung des Tonstückes kann zwar mitunter beybehalten werden, doch muss man sich nicht genau an den Takt binden, damit die Verzierung der Cadenz mehr einer Fantasie, als einem regelmässigen Tonstücke gleiche.

Hat ein Sänger (oder Instrumentalist) nicht die Erfindungskraft, die Cadenz aus dem Stegreife vorzutragen, so muss er sich die Gedanken und Bestandtheile hiezu vorher entwerfen oder aufschreiben, aber doch so vortragen, als wenn er sie in dem Augenblicke erst erfunden hätte. Um einem Schüler aber die Fertigkeit beyzubringen, selbst Cadenzen erfinden zu können, ist es das Beste, selbe ihn nie aufschreiben, sondern blos dem Gedächtnisse einprägen zu lassen. Einem Sänger ist es erlaubt, die Texteswörte zu versetzen, damit die Verzierung auf einem zum Gesange bequemen Vocale gemacht werde.

Die Note mit dem Ruhepunkte muss so lange ausgehalten werden, bis das Accompagnement gänzlich schweigt. Damit aber die Brust nicht vom Athem erschöpft werde, so ist es nöthig, dass man so lange schweige, bis die Instrumentalisten im Begriffe sind, inne zu halten. Alsdann darf aber der haltende Ton nicht mit einemmale, sondern er muss nach und nach seine Stärke bekommen, damit der verzögerte Eintritt der Stimme nicht zu merklich werde, was auch seine Anwendung bey den Blasinstrumenten hat. Was die Verfertigung von mehrstimmigen Cadenzen und derselben Regeln betrifft, so kann der Liebhaber diese Materie in der sehr guten Singschule vom Schubert nachlesen, nach welcher mehrere bereits abgehandelte Materien, gewiss zum Vortheile der Gesangsschüler, bearbeitet sind.

Von dem Rezitative.

Das Rezitativ können wir, hier füglich als eine musikalisch bearbeitete Declamation annehmen. Es hält sonach das Mittel zwischen der gemeinen Declamation, und dem Gesange. Von der gemeinen Declamation unterscheidet es sich dadurch; dass

1) die artikulirten Töne der Sprache in einem gewissen Grade in den Sington übergehen, und dass ihre Höhe und Tiefe so genau bestimmt ist, dass dabey immer eine Tonart zum Grunde liegt;

2) dass diese Töne so geordnet sind, dass sie einer harmonischen Unterstützung fähig werden, oder von einer Folge abwechselnder Akkorde begleitet werden können.

Von dem eigentlichen Gesange unterscheidet es sich durch folgende Kennzeichen:

1) Ist es an keine bestimmte, und gleichartige Taktbewegung gebunden. Nur bey denjenigen Sylben pflegt sich der Sänger bey dem Vortrage des Recitatives etwas länger zu verweilen, die auch in der Declamation hervorstechend vorgetragen werden müfsen; die übrigen werden gleich kurz abgefertigt, und nur die bedeutungsvollen herausgehoben, es mögen zu denselben Viertheils- Achttheils- oder Sechszehntheilsnoten gesetzt seyn; denn das Recitativ wird in Rücksicht auf die Zeitdauer der einzelnen Sylben eben so vorgetragen, wie eine Rede. Die Einkleidung desselben in den Takt geschieht hauptsächlich nur desswegen, damit theils die gröfsern und kleinern Ruhepunkte des Geistes, durch welche der Text verständlich wird, theils diejenigen Sylben, die mehr Nachdruck im Vortrage, als die übrigen erhalten sollen, dem richtigen Ausdrucke gemäfs vorgestellt werden können.

2) Hat es keinen gleichförmigen melodischen Rythmus; man beobachtet dabey blofs die Einschnitte des Textes, ohne auf ein Ebenmaafs der melodischen Theile zu sehen.

3) Enthält es keine melismatischen Verzierungen, sondern die Worte sind blos syllabisch eingekleidet, es hat auch

4) keine Haupttonart, auf welche sich die Modulation in andere Tonarten bezieht. Es schliefst daher nicht allein in einer andern Tonart, als in welcher es angefangen hatte, sondern es hat die Freyheit, sich aller Art der Modulation zu bedienen, welche dem Gange der Leidenschaften, welchen der Tonsetzer bezeichnen soll, angemessen ist.

Aus dieser Erklärung ergeben sich alle Regeln in Hinsicht des Vortrags desselben, so wie die Art, wie man denselben einem Schüler beybringen kann.

Das erste ist also, dafs man den Schüler den Text des Recitativs ohne musikalische Töne declamiren lafse. Hiebey mufs man alle Einschnitte der Rede, alle Ruhepunkte des Geistes, das Steigen wie das Fallen der Empfindungen, den Absprung in der Ideenfolge, kurz alles bey einer guten Declamation zu beobachtende denselben bemerken lafsen. Ist dieses geschehen, so lafse man ihn ganz auf die nämliche Art in musikalischen Tönen declamiren, wobey man aber darauf sehen mufs, dafs der itzige Declamationston ein wahrer Gesangton sey. Hiernächst erkläre man ihm die Art, wie der Tonsetzer, die Folge der Empfindungen, durch die Harmonienfolge ausdrückte, und suche nun diese 3 Arten des Vortrags zu vereinigen, und der Schüler wird nicht allein dieses Recitativ gehörig vortragen, sondern auch durch diese gründliche Anweisung zur richtigen Darstellung aller andern gehörig vorbereitet werden.

Obgleich die Regel in dem Vortrage des Recitativs jene ist, dafs derselbe blos syllabisch seyn darf, so erlaubt man sich doch hie und da Vorschläge und Nachschläge anzubringen, so wie manchen Ton, besonders wenn er öfter hinter einander vorkömmt, mit einem andern zu vertauschen, um so der eintönigen Melodie mehr Abwechslung und Glanz zu geben. Diese anders genommenen Noten (richtig angebracht) geben der Melodie des Recitativs mehr Weichheit und Ausdruck, besonders, wo es darauf ankömmt, sanftere Situationen darzustellen Z. B. Schmerzen, Liebe, Freundschaft, u. s. w. Hat man aber starke Leidenschaften Z. B. Zorn, Rache, Schrecken, überhaupt Empfindungen auszudrücken, die mit Energie und selbst mit mehr Stärke declamirt seyn wollen, so mufs man sich dieser veränderten Noten enthalten, wenigstens nur solche anbringen, welche der kräftigeren Diction keinen Eintrag thun.

IIte Abtheilung

Allgemeine Bemerkungen für die Blas-Instrumente überhaupt Seite 3.

Clarinett- } Schule 7.
Oboe- } Schule 36.
Fagott- } Schule 52.
Flöten- } Schule 74.

Allgemeine Bemerkungen

für die Blasinstrumente überhaupt, und die Rohrinstrumente insbesondere.

Das Erste, worauf man vorzüglich beÿ dem Schüler, welcher ein Blasinstrument erlernen will, sehen sollte, ist, ob seine Constitution von solcher Art seÿ, daß derselbe bey Erlernung des Instrumentes nichts in Hinsicht seiner Gesundheit zu befürchten habe.

Ein überhaupt fester Körperbau, besonders eine gut gebaute, hochgewölbte Brust eignet sich vorzüglich hiezu. Ist dieß hergestellt, dann sehe man darauf, ob die individuelle Organisation, z. B. der Bau der Lippen für jenes Instrument tauglich sey, welches der Schüler zu erlernen gedenket.

Ist die Organisation des Schülers dem zu erlernenden Instrumente nicht günstig, so muss man ihm von dem Instrumente abrathen, denn in diesem Falle wird der Schüler nie etwas eigentlich Gutes auf demselben zu Stande bringen.

Wenn aber auch alles dieses hergestellt ist, so mögen doch folgende Bemerkungen den Blasinstrumentalisten nicht unwillkommen seyn.

a) Da beÿ dem Blasen vorzüglich die Brustwerkzeuge angestrengt werden, so muß der Instrumentalist, besonders wenn er es sich zum Zwecke vorgesteckt hat, irgend etwas Bedeutendes zu leisten, sich vor alles hüten, was der Brust selbst schädlich seyn könnte. Er muß daher vor allem zu grosse Erhitzung, starkes Laufen, zu starkes Reiten, den vielen Gebrauch von hitzigen Gedränken u. s. w. vermeiden kurz, ein mäßiges, der Gesundheit, somit auch dem Blasen dienliches Leben führen. Versäumt er dieses, so ist er nicht im Stande gute Fortschritte als Bläser zu machen, indem durch dergleichen Fehler die Lunge geschwächt, der für denselben so äußerst wigtige Athemzug verkürzt, erschwert, und ihm so die Fähigkeit entrißen wird, ganze Stellen, ja sogar hie und da, einzelne Töne aushalten, und ihnen jene Kraft und Schattirung geben zu können, welche ein geistvoller Vortrag fodert. Daher die Abnahme manches Künstlers, der auch schon bedeutente Fortschritte gemacht hatte, daher das Wanken, das Zittern beym Aushalten manches Tones.

Je mehr der Sänger oder der Blasinstrumentalist Noten in einem Athemzug, vorzüglich beÿ dem Ausdrucke des Sanften, Innigen, zu geben, so wie der Geiger in einem Bogenzuge vorzutragen im Stande ist, desto mehr Einheit bekömmt die Darstellung, desto größer seine Virtu. Daher dörfen

b) Die Uebungen nicht zu lange dauern, lieber öfter, als zu viel auf einmal. Merkt man, dass der Ansatz nicht mehr fest ist, die Lippen zu schwach sind, so setze man aus. Gewiß haben jene, welche die nämlichen Blasinstrumentalisten oft. 4 bis 5 Stunden ohne Aufhören durch Proben plagen, und sogar von ihnen noch zuletzt einen guten Ton, und beÿ ihrem Bewustsein, wie verderblich dieß für sie seyn müße, noch guten Willen fodern, gar keinen Begriff von der Behandlung solcher Instrumente: sonst würden sie gewiß eine Handlungsweise ändern, welche zu nichts Weiterem führt, als diese Leute frühzeitig in das Grab zu schicken.

c) Nach dem Eßen, oder überhaupt, wenn die Verdauungszeit noch nicht vorbeÿ ist, hüte man sich vor das Blasen. Hieraus ergiebt sich, wie äußerst gefehlt das Verfahren sey, die Musik-proben meistens auf den Nachmittag zu verlegen, oder wohl gar gleich nach dem Eßen zu halten.

d) Beÿ katharalischen Zuständen, oder wenn man irgend eine Beschwerde in der Respiration oder auf der Brust bemerkt, enthalte man sich des Blasens, so wie wenn irgend ein auch sogar kleines äußerliches Uebel den guten Ansatz stört. Versäumt man dieses, so wird im ersten Falle der Brust sehr geschadet, ja oft dieselbe auf die ganze Lebenszeit hindurch verdorben, im zweyten das Uebel ärger, und der Ansatz oft auf längere Zeit gestöhrt. Die Intendanten der Musik, oder andere Vorgesetzte sollten billig hiervon genaue Keñtniß haben, um Leute in solchen Umständen gehörig behandeln, und den guten Grund ihrer Einwendungen würdigen zu können, indem sie sonst auf der einen Seite ungerecht, ja oft unmenschlich verfahren, auf der andern sich die verdiente Abneigung ihrer Untergebenen zuziehen.

e) Nehme man sich in Acht, ja nicht gleich nach dem Blasen, wo die Lunge noch erhitzt ist, zu trinken, was bei vielen schon Ursache ihres frühzeitigen Todes war. Sollte man es für nöthig finden, wenn der Mund zu trocken ist, was einem guten Ansatze sehr viel Nachtheil bringt, sich anzufeuchten, so kann man es thun, indem man den Mund blos ausschwenkt, wobey freylich ein geistiges Getränk am besten ist, indem so die geschwächten Lippen mehr Stärkung, und neue Kraft erhalten.

f) Jst es vorzüglich gut, wenn man bei Zeiten, aber nicht zu frühe anfängt, Blasinstrumente zu erlernen Z. B. im 13^ten, 14^ten Jahre, denn da erhält die Brust dadurch mehr Stärke, sie bildet sich so zu sagen aus, nur muss man mit Mässigkeit, und gehöriger Rücksicht auf die invidulle Constitution des Lernenden verfahren. Auch vorzüglich gut, ja nothwendig ist es, gleich im Anfange sich zu gewöhnen, gerade vor einem Pulte stehend sich zu üben, mit erhabener Brust.

Eine grosse Erleichterung im Blasen verschafft es, wenn das Jnstrument selbst, welches zum Erlernen bestimmt ist, gut ist. Oekonomie ist hier am unrechten Orte, man sehe daher auf folgende Eigenschaften.

1) Nehme man lieber ein ausgeblasenes, als ein neues Jnstrument, indem die ersteren leichter ansprechen, schon fest eingeblasen sind, und man nicht in der Gefahr ist, die Töne so leicht verblasen zu finden, wie bei einem neuen. Ferner springt, oder schwindet das Holz gerne bey neuen Jnstrumenten, besonders wenn sie aus Buchsbaum-Holz verfertiget sind.

2) Sehe man vorzüglich auf die Reinheit des Jnstrumentes, dass alle Töne genau in dem gehörigen Verhältnisse sind;

3) Sey man aufmerksam auf die nöthige Gleichheit im Jnstrumente, dass die Tiefe gehörig voll und kräftig, und doch die Höhe leicht und angenehm anspreche. Daher sehe man Z. B. bey dem Clarinett darauf, dass der Becher oder Trichter nicht zu enge gespannt, sondern von weiterm Umfange, so zu sagen, etwas gewölbt sey.

4) Dass alle Klappen richtig schliessen, die Federn genug Elasticität haben, besonders dass erstere so gut in dem Jnstrumente eingelassen sind, dass sie nicht wanken, deñ wenn die Klappen nicht schliessen, so werden die Töne zu hoch, und sprechen nur sehr hart, hier und da gar nicht an.

5) Dass alle Zapfen fest stehen, und nicht wanken, indem sonst: 1) die Festigkeit im Ansatze leidet, 2) die Güte des Tons, da die bestimmte Luftmasse nicht gehörig kann vereint bleiben, 3) muss sich wegen der vielen Luft, die entwischt, der Lernende mehr anstrengen 4) wird auch die Fertigkeit des Spielers dadurch gehemmt.

6) Dass das Jnstrument von gutem, besonders nicht zu jungem Holze sey, welches letztere sehr gerne schwindet, springt, und überhaupt mit der Zeit das ganze Verhältniss des Jnstrumentes verdirbt.

7) Bey den Clarinetten hat man besonders auf den Kopf zu sehen; dieser muss folgende Eigenschaften haben; a) er muss die zu dem Clarinett, zu welchem er gebraucht wird, erfoderliche Länge, und die nämliche Cylinderweite, wie dasselbe haben. Der Cylinder selbst aber muss sich gerade mit dem Punkte, wo das Rohr von dem Gebinde frey wird, endigen. b) Der Einschnitt nach innen zu darf sich nicht merklich erweitern, welcher Umstand sehr viel zu einer reinen Stimmung, und einem schönen Tone beyträgt. c) Die Lage desselben ist am besten, weñ solche, soweit das Rohr gebunden wird, ganz gerade fortläuft; vorne über den Faden heraus gegen die Spitze des Kopfes zu muss sodann dieselbe einen unmerklichen Bogen machen, dieser Bogen muss bis gegen die Spitze des Kopfes zu ungefähr um die Dicke von drey aufeinander-liegenden Spiel-Karten sinken, so, dass das Rohr, welches gleichfalls, weder eine convexe noch concave Linie bilden darf, sondern ganz gerade seyn muss, vorne am Ende, wo nämlich die Luft beym Spielen eintritt ohngefähr drey Karten weit vom Kopfe entfernt sey. d) Muss der Kopf dem Spieler gemächlich seyn, er darf daher an seiner untern Lage weder zu viel, noch zu wenig Holz haben, denn 1^teres ermüdet wegen des hierbey nothwendigen scharfen Ansatzes, und hindert den Spieler an der schnellen Aenderung seines Ansatzes bei Höhe und

Tiefe: letzteres gibt gemeiniglich Veranlassung zu einem schlechten Tone, welcher auch nicht selten wegen des zu schwankenden Ansatzes sich zu überschlagen pflegt.
Hat man ein gutes Instrument, so suche man es auch gut zu erhalten. Man nehme es nach jedesmahligen Spielen, auseinander und wische es Z. B. die Oboe durch eine Feder, oder die grössern Theile durch einen ganz feinen Seiden-Band, das Clarinett mit einen Auswischer von Seide, den Fagott mit einem leinenen Lappen, und die Flöte mit einem um einen Stock gewundenen Tuche, oder mit einem Auswicher von Seide rein aus.
Nur sey man sehr behutsam hierbey; damit man nicht, indem man den Auswischer, wenn er besonders etwas stark ist, zu stark in das Stück dreht, oder zu gewaltsam in demselben wendet, irgend ein Stück zersprenge. Sollte daher schon etwas mehr Schmutz im Instrumente seyn, so ziehe man im Anfange blos ein feines Tuch durch das Stück, und sorge, daß dasselbe nur den ersten Schmutz wegnehme. Dan schmiert man jedes Stück vermittelst einer Feder mit gutem Oehle ein (die Eigenschaften der verschiedenen Oehlarten werden noch angegeben) läßt es so lange darin, bis es den übrigen, an den Wänden des Instrumentes hängenden Schmutz aufgelöst hat. Hierauf zieht man mit der nämlichen Vorsicht wieder ein trockenes Tuch, oder den bestimmten Auswicher durch, und wiederhohlet, diese Arbeit, bis aller Schmutz aus jedem Stücke ganz rein heraus kommt, und das vollkommen gereinigte Holz trocken scheint. Um das untere Stück eines Fagottes reinigen zu köñen, muss man zu erst den Kork, womit der untere Theil zugestopft ist, mit einem Stocke, deßen äußeres Ende, wie ein Ladstock beschlagen seyn muß, heraus stoßen.

Vorzüglich wichtig ist es auch für die Rohrinstrumentalisten, das Rohr immer zu reinigen. Wenn sich daher entweder zu viele Feuchtigkeit angesetzt hat, oder der Schleim zu alt ist, so muß man es entweder ausblasen, oder durch frisches Waßser reinigen, oder auch mit einem Federbart, wobey man besonders bey dem Clarinett zu bemerken hat, daß man deßwegen das ganze Blatt nur im äußersten Falle abbinde, indem das häufige Ab- und Aufbinden des Blatts dem Ansatze sehr nachtheilig ist.
Auch sogar während des Blasens muß man hier und da das Rohr von der zu vielen Feuchtigkeit, durch das Ausziehen derselben vermittelst des Mundes, reinigen, welcher Fall besonders häufig bey den Oboisten eintrifft.

Die Fagottisten müssen eben so auf die Reinigung des S sehen. Dieses geschieht am leichtesten gleich nachdem man gespielt hat; denn als dann ist es gehörig feucht. Man bläst wiederhohlt Waßser hinein, dann wischt man den Schmutz mit einer langen Feder, welche man durch die beiden Öffnungen nach und nach hin und her ziehet, los: endlich wiederhohlt man das Einblasen des Waßers, um den Schmutz, welchen die Feder los gemacht hat, auszuschwenken. Man blase aber das Waßer durch die weiteste Öffnung ein, um durch die Kraft des Druckes seine Wirkung zu vermehren. Ist dieß alles geschehen, so stellt man das S so, daß es ordentlich auslaufen, und schnell trocknen kann.

Bey dem Reinigen dieser Instrumente überhaupt sehe man besonders darauf, daß man die Löcher von dem Schmutze reinige, der sich häufig dort ansetzt, welche man vorzüglich bei dem Clarinette mit dem Munde ausblasen kann, denn so wird durch dieses Reinigen der doppelte Vortheil erzielt, jener, daß die Instrumente in einem immer brauchbaren, in jeder Hinsicht reinem Zustande erhalten; und dieser, daß sie vor Fäulniß bewahrt werden. Sehr gut ist es, selbe nach dem Ausputzen in ein Futteral zu legen, damit kein Staub hineinfallen kann. An jene Orte, wo es sehr warm ist, Z. B. wo die Sonne hinscheint, in der Nähe des Ofens, u. s. w. oder wo es sehr feucht ist, darf man nie Instrumente hinstellen, denn das Holz zieht und wirft sich, springt, die Instrumente werden krumm, und verderben. Zur guten Erhaltung eines Instrumentes gehört auch, daß man demselben dañ und wann, in 1, 2, 3, oder 4 Monathen einmal, je nachdem man viel oder wenig spielt, ein wenig Öhl gebe. Ist das Instrument neu, so muß es aber öfter, Z. B. alle 14 Täge, 3 Wochen, geschehen.

Einige nehmen Mandelöhl, dieses hat aber zu wenig Körper, und vergehet zu geschwinde: andere nehmen Leinöhl, dieses hat zu viel Körper, und macht nach öfterem

Einschmieren eine Rinde, verändert dadurch das Gehöhr, und verdirbt selbe. Das beste Oehl ist das gewöhnliche Rüb=Saamen Oehl. Zu Clarinetten nimmt man häufig Provencer, zu Fagotten auch Baumœhl.

Zu viel Oehl verdirbt den Ton, benimmt dem Holz die Federkraft, man suche daher mit einer Feder nur soviel Oehl hineinzubringen, daſs das Instrument kaum feucht davon wird, denn das Oehl ist nicht sowohl zum guten Tone, als vielmehr zum Ablaufen des Waſsers nöthig. (Bey gröſsern Instrumenten Z. B. dem Fagott muſs natürlich mehr Oehl genommen werden.) Nach dem Oehlen laſse man das Instrument erst eintrocknen, ehe man wieder darauf spielt. Eben so lege man daſselbe, wenn man es nach dem Blasen unausgewischt in das Futteral legen sollte, ja nicht so, daſs das Waſser, oder wenn man es eingeschmiert hat, das Oehl in die Klappenlöcher laufen könne, das Leder an den Klappen würde sonst verderben, denn alles Fett und Waſser verdirbt das Leder, daſs es dann nicht mehr gehörig deckt, und folglich das Instrument unbrauchbar macht. Wer sich hierin nicht Geschicklichkeit genug zutraut, nehme lieber vor dem Einschmieren die Klappen ab. Beym Auswischen der Flöte, hüte man sich an den Pfropf zu stoſsen. Der Pfropf wird dadurch beschädigt, abgenutzt, endlich zu kurz, somit die Flöte verdorben. Einige machen zwar unten an den Pfropf ein Stückchen Holz, Meſsing oder Elfenbein, allein der Ton wird davon hart und unangenehm.

Eben so gebe man bey den Clarinetten Acht, daſs man ja nicht die sogenannte Stimm beschädige, welche, in dem obern Mittelstücke unter der ♭ oder Cis Klappe sich befindet.

Man sehe auch darauf, daſs der Zwirn an den Zapfen immer fest, ganz und gut sey, sonst paſsen die Stücke bey ihrer Zusammensetzung nicht gehörig in einander, was dem Tone wegen des dadurch veränderten Gehöhres nachtheilig ist. Ist der Zwirn so sehr verfault, daſs er zerreiſset, so bewickelt man die Zapfen aufs neue mit gutem, festen, und mit Wachs bestrichenen Zwirne. Mit diesem fängt man nun am äuſsersten Ende an, indem man den Faden mit Fleiſs, und fest in die gemachten Rinnen legt, doch so, daſs, wenn der Faden bis zum Anfange herumgelegt ist, man herüber in den andern Ring, und wenn man wieder bis zu der Stelle dieses angefangenen Ringes kömmt, wieder herüber in den 3ten Ring gehe, und so ferner; so kömmt das übergelegte rund um den Zapfen herum, und kann ihn also nicht aus der Mitte bringen, aber nur fest und genau muſs er in die Rinnen gelegt werden, denn diese Rinnen sind sehr nöthig, der Zwirn wird beym Verengen der Zapfen nicht leicht so locker, daſs er sich daran herumdrehen läſst, wie bey jenen, wo keine Rinnen sind. Wenn man nun auf diese Art bis an das innere Ende des Zapfens gekommen ist, so wickelt man wieder heraufwärts, aber nicht in die Runde, sondern schräg, damit man beym Herunterwickeln übers Kreutz gehen kann, suche immer dabey die leeren Stellen zu bedecken, und sehe darauf, daſs der Zapfen von allen Seiten gleich stark vom Zwirne werde. Auf diese Art fährt man fort, bis beynahe Zwirn genug darauf ist, welches man durch öfteres Versuchen erfährt. Dann wickelt man noch ein-oder zweymal in die Runde, und schlingt den Faden an, so ist es beſser, als wenn alles rundgewickelt wäre; den̄ da schiebt sich der Zwirn beym Zusammensetzen des Instrumentes leicht mit hinunter. Der Falz sollte eigentlich ein wenig konisch seyn, vorne etwas weiter, als hinten, so wird man das Instrument bewickeln können, daſs es nicht nur fest und richtig sitzt, sondern auch leicht zusammen zu setzen, und auseinander zu nehmen seyn wird, ohne dem Instrumente Gewalt anzuthuen, oder gar das Zersprengen irgend eines Stückes befürchten zu müſsen.

Vorzügliches Augenmerk verdienen noch die Klappen, denn diese müſsen stets mit dem darunter liegenden Leder in der besten Verfaſsung seyn, sonst ist das Instrument unbrauchbar. Man muſs daher, ehe man spielt, alle Klappen aufs genauste un-

-tersuchen, und sie in gehöriger Ordnung erhalten, wobey man vorzüglich darauf zu sehen hat, ob etwa Waßer, oder Oehl an das Leder gekommen, daß es davon hart, oder klebricht geworden wäre, und dadurch das Loch nicht gehörig bedeckt würde. Dieß erfährt man, wenn man mit einer Hand alle Löcher desjenigen Stückes, woran eine Klappe ist, und mit der andern Hand die eine Oeffnung deßelben Stückes zuhält, es alsdann mit der andern Oeffnung an den Mund setzt, und die Luft an sich zie-het, wobey man sogleich fühlen wird, ob die Klappen Luft durchlaßen. Findet man nun, daß sie nicht fest genug schließen, so untersuche man zuerst, ob sich etwa die Klappen verbogen haben, und dieses erfährt man, wenn man ein Tuch über die Klappe legt, und mit einem geraden Hämmerchen auf das Plättchen, welches das Loch bedecket, auf, und in den Winkel, wo der Stiel anfängt, scharf eindrücket, und etwa noch einen oder zwey Schläge, aber ja nicht zu stark darauf thut. Steigt der Stiel beym Daraufdrücken in die Höhe, so halte man das Hämmerchen fest auf das Plättchen, und drücke den Stiel soviel als nöthig, nieder. Nun unter-suche man wieder mit Zuhalten der Löcher, ob die Klappe Luft hält. Hat dieses nicht geholfen, so liegt der Fehler am Leder, man nehme also die Klappe vom Instrumente, und mache ein neues aber weiches wollichtes Leder darauf. Man verfährt hiermit auf folgende Art: Man schneide mit einem Meßer das alte Leder nebst dem darun-ter liegenden Siegellack herunter, halte die Klappe (wenn man vorher etwas um den Stiel derselben gewickelt hat, damit man sich die Finger nicht verbrenne, und nach-dem man vorher das Leder, welches darauf kommen soll, zurecht gelegt hat) mit der auswendigen glatten Seite über ein Licht, und laße sie so heiß werden, daß ein feines leichtflüßiges Siegellack, wenn man es auf die innere Seite worauf das Leder kommen soll, streicht, glatt und eben fließe, welches sehr bald geschieht. Man sey aber behutsam, daß man das Siegellack nicht verbrenne, oder zu dick aufstreiche, drücke es alsdann auf das bereit liegende Leder, und laße es kalt werden. Hierauf schneide man das übrige Leder mit der Scheere ab, und putze auch das an den Seiten herausgetretene Siegellack weg, setze die Klappe wieder auf das Instrument, und drücke das Leder mit dem Hammer etwas stark in das Loch, so wird es gewiß gut decken.

Es kann aber auch die Feder unter der Klappe, wenn sie nicht stark genug ist, an dem nicht genauen Decken der Klappen Schuld seyn. Ist dieses, so thut man am besten, man läßt die Feder gleich herunternehmen, und eine stärkere daran machen, oder ist keine stärkere zu haben, zwey übereinander legen, doch darf sie nicht zu stark werden, damit man sie leicht und bequem öffnen kann, be-sonders wenn sie für den kleinen Finger ist. Die Feder muß nur eben so stark seyn, daß sie gehörig decket.

Was die andern noch nöthigen Bemerkungen z.B. über die Art Rohre zu machen, über das Rohrholz u.d.gl. angeht, so sind selbe bey der Abhandlung über jedes ein-zelne Instrument eingeschaltet. Was den inneren Bau der Instrumente selbst be-trifft, so müßen wir diese Materie hier um so mehr übergehen, als das Ganze gegen den Zweck zu weitläufig würde, und dieses eigentlich auch die Instrumentenmach-er nur angehet.

Vom Clarinett.

§1, Werth dieses Instrumentes.

Unter allen Blasinstrumenten ist keines, welches einer vollen weiblichen So-pran Stimme so nahe kömmt, als das Clarinett. Die Fülle seines Tones, welche bey-nahe bis zur Kraft der Clarin anschwellen kann auf der einen, und das Ange-nehme Sanfte auf der andern Seite, was bis in den leisesten kaum hörbaren Hauch verschwindet, und dem Hörer eine täuschende Nachahmung des entfernten Echo gibt,

geben ihm die Fähigkeit der Darstellung voneiner jeden Art des Ausdrucks, welche ihm der Tonsetzer gibt.

Mit Kraft und Fülle herrscht es als Soloinstrument in dem Vortrage der brillantesten Stellen, zu welchen seine ihm innewohnende Anmuth den schönen Gegensatz bildet, während dem es als Begleitungs Jnstrument sich jedem Character anschmieget, und bey dem Orchester einen durchdringenden Ton mit Fülle, und mit demselben das Sanfte paart. Hierzu kommt noch der grosse Tonumfang, welcher vom tiefen e anfangend, über 3 volle Octaven bis ins G schreitet, ja sogar von manchen bis ins C getrieben wird, wie wohl diese Höhe eigentlich über die Natur des Jnstrumentes ist. Daher der verschiedene Charakter, welcher sich in der demselben eigenen Tonreihe zeigt, und zwar jener dem Fagotte ähnlichen Klänge, welche nebst der Fülle noch so viel Sanftes vereinigen, und vom tiefen e bis zum b gehen, was man auch Chalumeau odor Schallmeijen Töne nennt, wovon die tiefern hie und da auch mit dem Baß Schlüßel angezeigt werden; jener, wegen des hellen und klingenden Tones der Clarin ganz nahe komenden, woher auch dieses Jnstument Clarinett heißt, welche sich vom h bis ins Cis d erstrecken, und der folgenden, welche, wenn sie mit gehörigem Vortheile geblasen werden, dem vollen Klange einer Flöte nahe kommen müßen.

Zwar ist dieses Jnstrument nicht so geeignet, wie Z. B. die Oboe, die Flöte, aus allen Tonarten ohne Einsätze spielen zu können, daher die verschiedenen Dimensionen deßelben, wovon die gebräuchlichsten die der C, B, A, Clarinetten sind, allein was auf der einen Seite als Unvollkommenheit erscheint, gibt diesem Jnstrumente auf der andern viel Vorzügliches, indem so Z. B. das B Clarinett wegen seiner längern Mensur, und besonders das A Clarinett einen eignen Charakter von Sanftheit und Fülle erhalten, welcher den Ton derselben jenem des Baßet-Horns und des Fagotts ziemlich nahe bringt, und sich sehr gut eignet, den Charakter dieser Tonarten ganz rein wiederzugeben. Nebstdem ist man durch dieselben in den Stand gesetzt, den Gesang meistens in reinen, in der natürlichen Construction jedes Jnstrumentes liegenden Verhältnißen fortschreiten zu laßen.

§ 2. Vom Baue des Clarinettes.

Das Clarinett, welches am häufigsten aus Buchsbaum Holz (auch aus andern Holzarten Z. B. Ebenholz u. s. w.) verfertiget wird, ist gewöhnlich aus 5 Stücken zusammengesetzt; aus 3 Mittelstücken, in welchen sich die Tonlöcher befinden, aus einem Kopfstüke, das man auch die Birn, das Fäßchen u. s. w. neñt, in welches der Schnabel eingelegt wird, auf dem das zum Jntoniren bestimmte Blatt oder Rohr gebunden ist, und aus einer Stürze. (Trichter oder Becher) Man hat auch Clarinetten, bey welchen die beyden untersten Stüke aus einem einzigen Stücke zusammengesetzt sind, welches auch recht gut seyn würde, wenn man es nicht wegen des, dem Buchsbaume besonders eigenem Verziehen oder Werfen für vortheilhafter gefunden hätte, das untere grosse Stück zu theilen, indem sich kurze Stücke nicht so leicht werfen, als lange.

Das Clarinett hat dreyzehn Tonlöcher, von welchen 5 mit Klappen versehen sind. Von diesen Klappen sind, die am obersten Mittelstücke befindlichen b (auch Gis Klappe genannt,) und a Klappen, wovon die erstere unter, und die letztere ober dem Clarinette liegt, die kleine Es Klappe, welche bey dem letzten Mittelstücke angebracht mit dem kleinen Finger der rechten Hand regiert wird, und die auf der Seite angebrachte lange Cis oder Fis Klappe verschloßen, die tiefere e oder h Klappe aber geöffnet. Für das auf dem Clarinett dumpfe und nicht reine Gis oder as, wodurch zugleich das Cis oder des verbeßert wird, ist bey den neuen

Instrumenten noch eine 6te Klappe angebracht, welche sich an dem obern Mittelstucke befindet. Auch hat man an manchen Instrumenten, um den b Triller zu gewinnen, noch eine besondere Klappe, welche an dem obersten Mittelstücke nächst der a Klappe angebracht ist.

Vom Rohre, und der Art es zu verfertigen.

Das Wichtigste für den Clarinettisten ist ein gutes Rohr, denn nur dieses setzt ihn in den Stand, einen guten Ton auf dem Instrumente herausbringen, und manche Stellen mit Leichtigkeit geben zu können, welche er ausserdem entweder gar nicht, oder nur mit grösserer Schwierigkeit executiren könnte. Es wird daher gewiss jedem Clarinettisten, besonders jenem, der sich seine Rohre selbst verfertiget, oder selbe gern verfertigen mögte, angenehm seyn, wenn wir ihn mit der Art, selbe zu machen, und den dabey nöthigen Rücksichten und Vortheilen bekañt machen.

Das Erste, worauf man hierbey, und zwar ganz besonders, zu sehen hat, ist, dass das Rohrholz selbst von guter Eigenschaft sey. Dieses darf weder zu grün, noch zu trocken abgeschnitten seyn. Das erste ist zu schwammicht, und der Ton wird zu dumpf, das zweyte hat aus Abgang des gehörigen Saftes nicht Kraft genug, um die zu einem vollen Tone nöthigen Schwingungen zu liefern. Es darf auch weder zu grobe, noch zu feine Jahre haben. Das beste Holz ist jenes, welches gehörig trocken ist, ohne abgestanden zu seyn. Das Nähere hierüber sehe man in der Fagott Schule § 3.

Hiernächst muss man genau den Kopf (oder den Schnabel) betrachten, auf welchen das Rohr (oder Blatt) gerichtet werden soll. Da es einer der Hauptvortheile im Verfertigen des Rohres ist, dass es genau nach dem Verhältnisse des Kopfes gepasset werde, indem sonst gar kein guter Ton aus dem Instrumente gebracht werden kann, so ist es dem Clarinettisten nicht genug anzuempfehlen, sich eines Kopfes zu bedienen, welcher den richtigen Bau hat.

Von einem guten Kopfe fodert man überhaupt aber in Rücksicht des Blattes folgende Eigenschaften: 1) der Theil ober dem Bunde darf nicht zu kurz seyn, indem man sonst den Kopf nicht gehörig in die Lippen zurückziehen kann, ohne selbst den Ansatz zu ändern, welches erstere doch das Mittel ist, um die Höhe gehörig, und sicher zu gewinnen: 2) darf er auch nicht zu breit, und nicht zu schmal seyn, weil sonst auch das Rohr nothwendiger Weise zu breit, oder zu schmal werden müste woraus folgende Fehler entstehen; im ersten Falle jener, dass zu viele Luft entwischt, indem der Ansatz nicht die ganze Luftmasse fassen kann: im 2ten der entgegengesetzte, wodurch also der eigentliche volle, klingende Ton verloren gehet, und der sogenannte Nasenton zum Vorscheine kömmt. Doch ist es besser, wenn derselbe lieber etwas zu breit, als zu schmal ist. Ferner muss der Kopf so gebaut seyn, dass die für das Rohr bestimmte Lage ober dem Bunde, nicht zu lang, und nicht zu kurz sey. Ein zu langes Rohr kann nicht die gehörige feste Lage erhalten, man kann es nicht anstrengen, und nach Willkühr seine Erzitterungen leiten, indem es sich zu bald vorne legt, so wie überhaupt von einem solchen Rohre ein unangenehmer, greller, krachender Ton kömmt.

Bey einem zu kurzen ist es unmöglich den Ton in der Höhe festzuhalten, und die nöthigen Schwingungen demselben zu verleihen. Der Kopf muss daher so gebaut seyn, das eine ganz richtige Mensur im Auflegen des Rohres heraus komme, es unten am Bunde fest sitze, in der Mitte gleichsam einen Abschnitt durch den Ansatz bilde, und vorne soweit offen sey, dass man die Luft bequem hinein bringen könne.

Hat der Kopf nicht die erfoderlichen Eigenschaften, so ist kein gutes Blatt darauf

zu verfertigen, und alle Mühe, einen guten Ton auf dem Instumente heraus zubringen, ist vergebens.

Ist das Rohrholz und der Kopf gut, dann geht es an die Verfertigung des Rohres selbst.

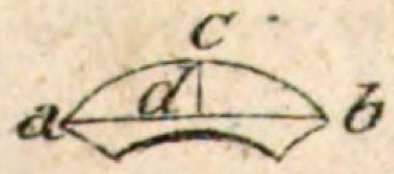


Man nimmt ein rundes Stück Rohrholz a, mißt die Breite der Lage, worauf das Rohr gepaßt werden soll, und theilt hiernach das ganze Stück in so viele Theile, als es nach dem gefundenen Maasstabe giebt. Doch ist es beßer, sie etwas breiter als zu schmal zu haben. Einen Theil davon B, nimmt man, und nachdem man den gewöhnlich am untern und obern Theile des Rohrholzes vorfindlichen knorzichten Theil abgeschnitten hat, legt man den ganzen Theil auf die bestimmte Lage des Kopfes, und nimt so das Maas der Länge des Rohrs, welches man sogleich abschneidet. C) Man sey aber hierbey besonders bedacht, den obern glatten Theil des Rohrholzes so abzulösen, daß nicht hierbey das ganze andere Stück reiße. Deßwegen ist es sehr gut, zuerst an den beyden Ecken kleine Einschnitte zu machen wie bey d, d. Dann setzt man ein scharfes Meßer oben in der von a zu b angezeigten Linie an, so, daß die Dicke des Holzes (von dem bey d angezeigten Mittelpunkte dieser Linie an bis c gerechnet) ohngefähr eine halbe Pariser Linie beträgt. Nach dem bestimmten Maastabe spaltet man nun das ganze Stück, wobey man aber sehr vorsichtig zu Werke gehen muß, um nicht zuviel Rohrholz zu verderben. Es ist daher beßer, lieber zu wenig, als zu viel Holz wegzunehmen, indem man ja doch noch mit dem Meßer nachhelfen kann.

Hierauf legt man es auf eine Feile. Durch diese wird das, was durch den Schnitt noch nicht ganz gleich wurde, geebnet, und das Rohr noch etwas verdünnt, noch mehr aber durch das zulezt angewandte Stück Schachtelhalm, wodurch alle Splitter und alles Rauhe entfernt, daßelbe ganz glatt, und der Fläche eines Spiegels beynahe ganz gleich gemacht wird. (Manche weichen das Holz, ehe sie es auf die Feile legen, eine kurze Zeit im Waßer.) Hierauf legt man es auf die bestimmte Lage des Kopfes, und untersucht, ob selbes genau paße, und ob es gehörig aufstehe oder nicht. Steht es zuviel auf, so ist der Fehler gewöhnlich am Kopfe, und es bleibt so nach dem Clarinettisten nichts übrig, als, entweder selbst, oder durch einen geschickten Instrumentenmacher in der Mitte der Lage, wo das Rohr aufgebunden wird, etwas Holz verloren gegen den vodern Theil des Kopfes wegzunehmen. Liegt es zu viel auf, so schabt man etwas Holz, aber ganz an dem hintersten Theile verloren weg, wobey man sich aber in Acht zu nehmen hat, daß man ja nicht bis über die Hälfte komme. Sicherer ist es noch, wenn man es auf einer Feile verloren wegschleift.

Hat das Rohr seine richtige Lage, dann giebt man ihm oben bei dem Ansatze die gleiche Höhe mit der Spitze des Kopfes und die runde Form derselben.

Am untern Theile schneidet man 3 bis 4 kleine Kerben ein, um dem Faden des Bundes mehr Haltbarkeit zu verschaffen. Man mache sie aber nur so tief, daß sie blos in die obere glatte Haut eingeschnitten werden, so wie auch nicht zu entfernt von einander, damit, wenn das Rohr vorne z. B. durch langes Blasen, etwas zu schwach, deßwegen abgeschnitten, und vorgerückt wird, die Kerben nicht in den Ansatz kommen, sondern blos unter dem Bunde bleiben.



Ist das Rohr fertig, dann bindet man es mit gewichstem mehrfachen Zwirne, oder gedrehter Seide auf den Kopf, wobey man zu beobachten hat, 1) das Rohr nicht zu hoch gegen den Ansatz, gehörig in die beym Kopfe gemachten Einschnitte zu binden, damit man den gehörigen Trieb erhalte, 2) nicht zu tief; denn dann steht es zuviel auf, doch aber 3) so fest, damit daßelbe, ohne sich zu schieben, genau auf dem Kopfe aufsitze, denn sonst ist ein fester Ansatz unmöglich.

Hierauf laße man das Rohr in einem Glas Waßer, welches aber über den Bund gehen muß, ohngefähr 5 Minuten lang weichen, dann nimmt man es heraus, und

reinigt es durch Einblasen von dem zurückgebliebenen Waßer, wonach man das Rohr stehen läßt, bis daßelbe etwas angezogen hat, und sich gehörig auf den Kopf legt. Hierauf giebt man ihm mit einem Meßer die gehörige Ausarbeitung auf folgende Art.

Man nimmt den ganzen Kopf verkehrt, wie eine Feder, welche man schneiden will, theilt das, ober dem Bund befindliche Rohr in zwey Theile, und fängt von dem Ende des ersten Theiles (vom Ansatze an gerechnet) an, das Rohr gegen den Ansatz zu auszuarbeiten, doch ja nicht zu sehr. So fährt man Linie vor Linie fort bis zu dem Bund, so, daß die Ausarbeitung gegen den Bund zu immer in verjüngten Maasstabe abnehme, damit noch genug Kraft an dem Bunde für die Höhe, und genug Leichtigkeit für die Tiefe an dem Ansatze sey, und der verjüngt zulaufende Maasstab der Verdünnung, oder Ausarbeitung gleichsam die schöne Verbindung zwischen beyden, wenn man so sagen darf, gleichsam die Mitteltöne enthalte. Nur hüte man sich am hintern Theile beym Bunde zuviel Holz wegzunehmen.

Das Rohr ist dann am besten, wenn es auf beyden Seiten gehörig schließt, nicht zu hoch, und nicht zu tief liegt, so, daß ein gemäßigter Ansatz es ganz drücken kann, und weñ es doch am Ansatze so offen stehet, daß man genug Luft in das Instrument zu bringen, im Stande ist. Doch gilt hier keine allgemeine Bestimmung; einer bläst gerne die Rohre tief liegend, dieß ist besonders der Fall bey jenen, welche starke Rohre blasen, weil sonst die Lippen außer Standes wären, das Rohr zu drücken: der andere hoch stehend, bey schwachem Rohre, denn sonst kann man keine Luft in daßelbe bringen, alles kömmt hierinn auf den Spieler an.

Folgende Bemerkung ist für den Clarinettisten in Hinsicht des Rohres sehr wichtig: wenn ohngefähr eine Viertelstunde auf dem neuen Rohre geblasen ist, so quillt es, und wird stärker. Man laße also das Rohr dann ohngefähr eine Viertelstunde ruhen, bis das Rohr etwas abgetrocknet hat. Dann untersuche man, ob es wirklich stärker geworden sey, oder nicht. Ist es stärker geworden, so muß er mit etwas Schachtelhalm nachzuhelfen suchen.

Ist einige Tage auf einem Rohre nicht geblasen worden, oder ist überhaupt das Rohr zu trocken, so muß man es, ehe man daßelbe braucht, 4 bis 5 Minuten, wie es schon oben angegeben wurde, weichen laßen. Im Anfange geht es zwar in der Regel etwas hart indem sich das Rohr wegen der Trockenheit gewöhnlich etwas verzogen hat; allein man ändere nichts, u: laße lieber daßelbe einige Minuten ruhen, es wird sich schon wieder geben, es müßte sich denn aus seiner Lage ganz gezogen haben, in welchem Falle es frisch gebunden werden muß, wie es oben angegeben ist.

§ 4.

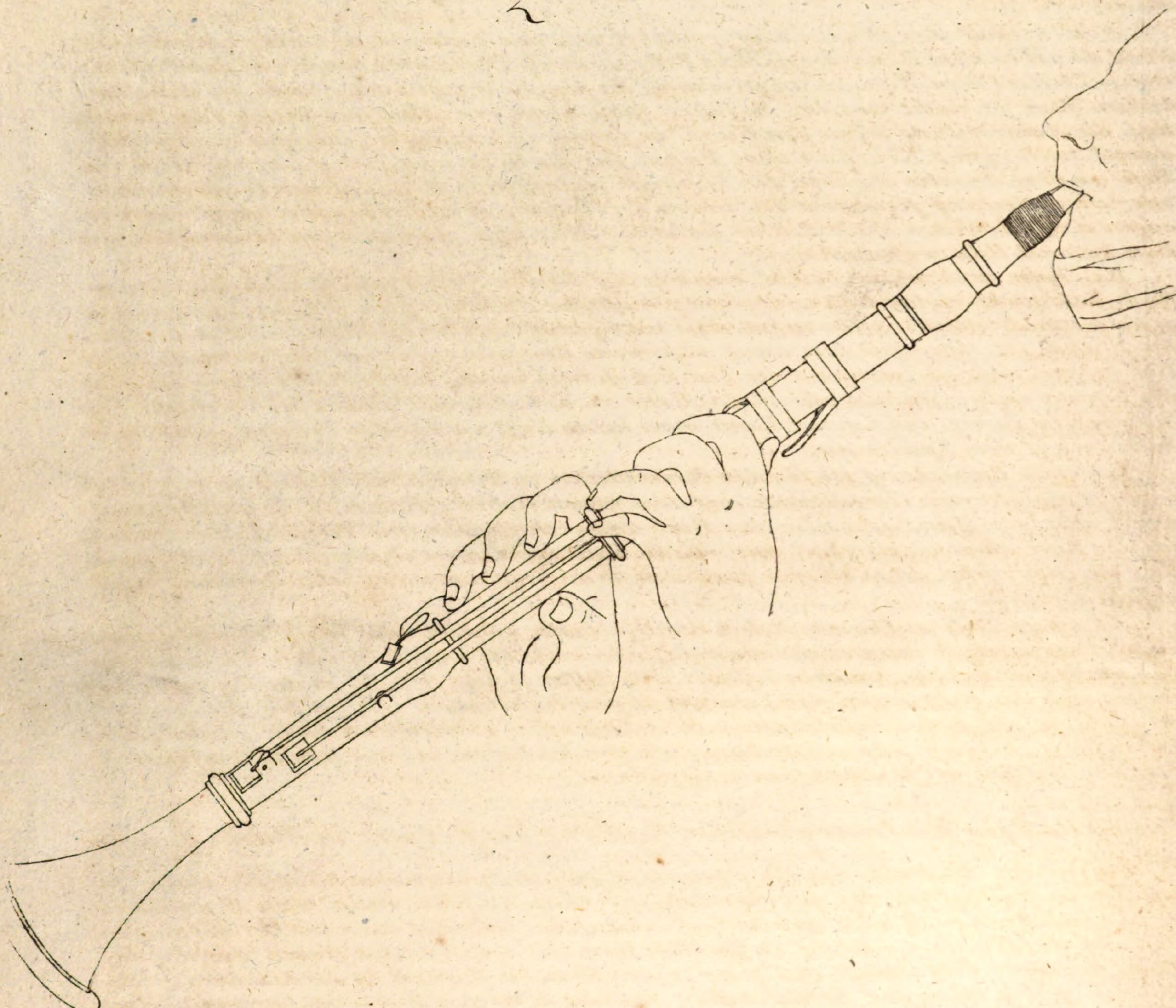
Von der Haltung des Instrumentes, Stellung des Körpers, und dem Ansatze.

Die für den Anstand, und die Bequemlichkeit des Spielers sowohl, als für einen guten Ton vortheilhafteste Art, das Clarinett zu halten, ist jene, wenn man es weder zu nahe am Körper, noch auch zu hoch hält. Im ersten Falle hat man erstens zu besorgen, daß sich das Waßer zu häufig in den Löchern sammle, was den freyen Ausgang des Tones hindert: 2tens schlägt sich so ein großer Theil des Klanges in die Kleider des Spielenden, so wie auch der Spieler außer Standes kommt, die gehörige Luftmaße nach Erfodernis in das Instrument bringen zu können, im 2ten Falle ermüdet er sich zu sehr.

Man halte den Körper ganz gerade (Siehe die Fig: Z.) den linken Ellenbogen ohngefähr 3 bis 4 Zoll vom Körper, den rechten ohngefähr einen Zoll höher, und den Becher beyläufig einen Schuh vom Körper, doch lieber etwas mehr, als weniger. Den rechten Daumen setze man unter das Clarinett zwischen dem Zeige- und Mittelfinger. (beßer ist es etwas tiefer, als zu hoch, weil das Clarinett meisten Theils die Haltbarkeit von diesem Finger erhält) den linken Daumen unter die Klappe des Mittelstücks welcher sich aber nur wenig bewegen darf, um sogleich die Klappe ergreifen, oder das Loch decken zu können.

Der Zeigefinger der linken Hand muß das erste Loch, welches das nächste an der kl: Klappe des Mittelstücks ist, decken: den Mittelfinger setzt man auf das 2te Loch (bey diesem ist besonders zu bemerken, daß die Fleischige Ründung des ersten Gliedes das

Z



Loch decke, um die sichere Haltung des Instrumentes zu gewinnen) den 3ten auf das 3te, und der 4te Finger muss sich an die zwey grossen Klappen des Bechers hinziehen, um sogleich eine von beyden ergreifen zu können. Desswegen ist es nothwendig, diesen Finger immer etwas gestreckt, und in der hierzu erfoderlichen Ausdehnung zu erhalten. Der Zeigefinger, der Mittelfinger, und der nächste der rechten Hand dienen in der nämlichen Ordnung und Lage, die 3 übrigen Löcher zu schliessen, wobey aber noch zu bemerken ist, dass 1stens die Finger dieser Hand mehr abwärts müssen gelegt werden, ferner der 2te Finger etwas kürzer als die andern, und so aufgelegt werde, dass durch die äussere fleischige Rundung, welche wie bey dem Mittelfinger der linken Hand das Loch schliessen muss, zugleich das Instrument, wie bey jener, einen festen Halt bekomme. Der kl: Finger muss stets für das kl: Loch oder die kl: Klappe des Bechers bereit seyn, muss sich aber immer so zurück ziehen, dass nur die äusserste Spitze das Loch decke, was besonders zur Bequemlichkeit im Schlagen des Trillers nothwendig ist. Der rechte Daumen, als die Hauptstütze des Instrumentes, darf nie von seinem Platze kommen. Man nehme sich besonders in Acht, ihn zu hoch zu halten, indem man so die den andern Fingern nöthige Lage entzieht.

Die Finger lasse man etwas flach auf die Löcher fallen, so, dass die untere fleischige Erhöhung, soviel möglich, in die Mitte des Lochs komme, und es so ganz fest schliesse.

In der Pariser Clarinett Schule wird angegeben, dass die ersten Glieder der Finger perpendiculär auf die Löcher fallen sollen, wovon der Anschlag des Tones fester würde. Wir überlassen es dem Liebhaber sich einer oder der andern Art zu bedienen, mit der Überzeugung, dass die erstere die nämlichen Wirkungen mit weit mehr Leichtigkeit und Sicherheit gebe.

Was den für den Clarinettisten, so wie überhaupt für jeden Blasinstrumentalisten so wichtigen Ansatz betrifft, so nehme man, um diesen zu erhalten, den Kopf des Clarinettes zwischen der Ober- und Unterlippe, und ziehe sie zwey Linien ohngefähr von dem Ende des Blättchens zurück. So erhält man einen guten Ton, und das Blättchen wird für die Zähne geschützt.

Obgleich eigentlich der Ansatz bey dem Clarinettisten einer und der nämliche seyn sollte, welchen derselbe auch mit Festigkeit besitzen muss, wenn er auf den Namen eines wahren Spielers Anspruch machen will, so ist es doch ein Hauptvortheil desselben, die Modificationen zu kennen, welche bey dergleichen Ansatze erfoderlich sind, um Höhe und Tiefe so zu geben, wie es der Charakter dieses Instrumentes, und der von dem Tonsetzer bestimmte Ausdruck erfodert. Zwar lassen sich diese verschiedene Modificationen unmöglich ganz erklären, sondern dieselben hängen grössten Theils von dem individuellen Zustande, und der Organisation des Bläsers ab; man kann aber doch zwey Hauptarten davon festsetzen, deren Anwendung in jedem einzelnen Falle sich jeder denkende Instrumentalist selbst machen wird. Diese sind folgende: für das Aufsteigen in die Höhe bemerke man, dass man die Lippen im̃er fester schliesse, je höher man gehet, und das Rohr ohne allem Zwang, oder merkbaren Absatz immer tiefer bis fast an den Faden in den Mund nehme, indem man immer fester mit den Lippen drückt, ohne den Ansatz selbst zu ändern, denn das muss blos das Werk der Lippen seyn. Gehet man in die Tiefe, besonders von dem F an, so muss man die Lippen mehr öffnen, die Luft weniger drücken, sondern mit Fülle in dem Ansatze zu halten suchen, um diese Fülle dem hervorzubringenden Tone beym Bilden beybringen zu können. Wie die Modificationen des Ansatzes seyn müssen, um einen schon starken Ton noch mehr anschwellen, und einen schwachen mehr abnehmen zu lassen, u. s. w. diess muss jeder durch eigne Beobachtung seines Ansatzes, und aufmerksames Studium herauszubringen suchen. Freylich kömmt hier sehr vieles auf das Rohr an, so wie auch der gröste Theil der Güte des Tons von der Beschaffenheit dieses abhängt. Ein schwaches giebt einen dünnen, magern Ton, ein zu starkes schwächt die Brust, macht die Lippen zu bald aufspringen, die Töne werden ungleich, die Luftmasse, welche eigentlich blos in das Instrument gehen sollte, entwischt auf beyden Seiten, dadurch hört man viel Wind und wenig Ton. Das Blatt sollte daher nicht zu schwach, und nicht zu stark seyn.

Das weitere hiervon ist oben schon bereits abgehandelt worden.

Hat der Schüler die bereits erklärten Vortheile inne, dann lasse man ihn das mittlere G · welches ganz leer genommen wird, anblasen, wobey man ihm zu erklären suche folgende Grundsätze der

§ 5 Articulation auf dem Clarinett.

Es gibt überhaupt zwey Arten das Clarinett zu blasen; eine, wenn man das Blatt ober dem Kopfe, und die andere, weñ man es unter demselben hält.

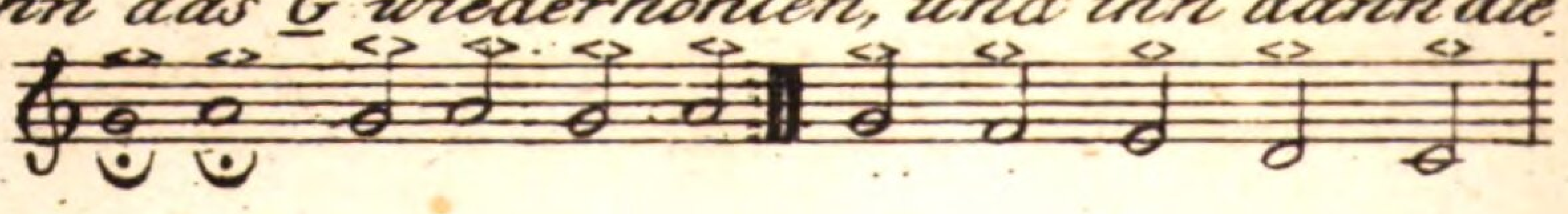
Bey dieser letzten hat der Spieler mehr Vortheil mit der Articulation durch den Zungenstoss Z. B. im geschwinderen Vortrage gestossener Passagen, aber den Nachtheil, dass er nicht so geschwind mit einer solchen Gleichheit, wie jener, Höhe und Tiefe wechseln kann, wie es jeder leicht beurtheilen kann, der die Natur dieses Instrumentes, und die dazu erfoderliche Behandlungsart kennt. Bey der ersten Art läßt sich die Zunge nicht so genau und sicher anwenden, es entsteht auch durch ihre Anwendung im Blasen ein Pfeifen der Luft, der Ton kann nicht gehörig gebildet werden, und erhält das klangvolle nicht. Unterdessen ist ihre Anwendung auch nicht nothwendig, und diejenigen, welche glauben, dass ohne dem Zungenstosse kein lebendiger, energischer, mannigfaltiger Vortrag Statt finden könne, irren umso mehr, als sie das einzige Ziel aller Instrumentalisten, besonders des Clarinettisten, dem Sänger gleich zu kommen, zu misskennen scheinen. Wenn daher dieser auch nicht alle Arten des Stossens so heraus bringt, wie jener, so hat er doch mehr wahre Grundlage zu einem festen, vollen Tone, er kañ mehr nach der richtigen Singmethode vortragen, seine Art zu schattiren, alle Nuancen im Ausdrucke zu geben, welche er vermöge seines Ansatzes ganz in seiner Gewalt hat, ist weit einfacher, mehr wahr, und daher eigentliches Mittel zu der seelenvollen Darstellung eines Ganzen von Empfindungen. Desswegen ist auch hauptsächlich seine Art der Articulation keine andere, als die des Sängers, daher der grosse Vorzug dieses Instrumentes; und jeder gute Clarinettist (wenn er ober sich bläst) muss, wie jeder gute Sänger, die Zunge liegen lassen (der Clarinettist unter dem Kopfe) und muss das Wesentlichste seines Vortrages, wie jener durch die Brust geben.

Man glaube aber nicht, dass man desswegen so stark mit der Brust stossen solle, dass man es entweder höret, oder der Brust ein Zwang angethan werde, sondern der Stoss mit der Brust muss, wenn man so sagen darf, nur gleichsam ein halber, d.h. ein gemässigter, mit Leichtigkeit gegebener seyn, und das tägliche Studium des Schülers muss dahin gegen, diesen Stoss bey gleicher Kraft, immer leichter zu erhalten. Dass es möglich sey, diesen Stoss mit beynahe eben sovieler Leichtigkeit als jenen mit der Zunge, aber nur mit dem Gewinst von mehr Ton auszuführen, sind die vielen braven Schüler Zeuge, welche der vortreffliche und verdienstvolle Würzb: Hofklarinettist Meisner schon gebildet hat, so wie eben das Spiel dieses grossen Künstlers beweist, dass ein lebendiger brillanter Vortrag, verbunden mit einem vollen, der sanftesten Schattirungen fähigen Tone das gute Resultat dieser Methode sey, und dass uns die unselige jetzt zur Mode gewordene Passagen Jagd immer weiter von dem wahren Kern der Musik entferne, und uns an der Schale darben lasse.

Um diesen Vortheil zu erhalten, spreche man in das Instrument ein leichtes h (ha) welches nur bey tiefern Tönen härter angesprochen wird, bey deren Vortrage man sich auch etwas Vorschub durch das Nachhelfen mit den Lippen verschafft.

Jene welche unter sich blasen können sich der Sylbe ti oder tu bedienen.

Nur versuche man es mit dem Schüler, und gehe von dem ersten Tone G nicht weg, bis er denselben gut anspricht, den Vortheil des Stossens mit der Brust gehörig anwenden kann, auch die Stellung, und überhaupt alles bereits Erklärte richtig beobachtet ist. Dann nehme man den folgenden Ton A, welcher mit der Klappe gleiches Namens gegriffen wird, und wechsle beyde Töne ab, und erkläre ihm, wie man die Gleichheit des Tones zwischen den Klappentönen und den guten klingenden des Instrumentes herstelle. Hierauf lasse man ihn das G wiederhohlen, und ihn dann die folgenden absteigenden Töne vortragen.



wobey man ihn, bey jedem einzelnen den Ton muss zu- und abnehmen lassen. Die hierbey nöthigen Griffe sind G leer, F die zwey äusseren Finger geöffnet, und den mittleren gelegt, und mit dem Daumen, wie bei den folgenden das untere Loch geschlossen. E den 1ten D den 1ten und 2ten, und C die 3 ersten Finger gedeckt. Mit diesen Griffen, und der Art der Bildung eines jeden Tones lasse man ihn nun vertraut werden, und gebe ihm hierüber mehrere kleine Uebungs-Stücke

Z. B. 

Diese setze man solange fort, bis der Schüler diese Griffe sowohl inne, als auch die Eigenschaft des auf dem Clarinette herauszubringenden Tones gefasst hat. Dan lasse man ihn C greifen, und die untere B Klappe öffnen, und er erhält G



welchen Ton man mit den C. um das geschwinde Oeffnen der Klappe demselben einzuüben, so lange kann wechseln lassen, bis auch der Schüler dieses in seiner Gewalt hat.

Hierauf lasse man ihn den Ton G noch einmal blasen, und mit der rechten Hand eine Gabel machen (das erste und 3te Loch schliessen, und das 2te öffnen) und es kömmt heraus das F, dann lässt man ihn die zwey obern Finger dieser Hand legen, so erhält er das E, wenn die drey Finger gelegt werden, das D, und wenn nebst diesen noch das nächste Loch mit dem kl: Finger geschlossen wird, das C, also folgende Tonreihe: 

Auch hierüber kann man den Schüler mit passenden Beyspielen gehörig üben, und zuletzt beyde erhaltene Tonreihen in Verbindung zu bringen suchen. Z. B.





Nun wird es etwas leichtes seyn, dem Schüler die Veränderung begreiflich zu machen, welche die geschlossene oder geöffnete B Klappe bey der nämlichen Fingersetzung macht, worauf man bey der folgenden Erklärung der Scala sein besonderes Augenmerk richten wird. Zugleich kann man jetzt schon beobachtet haben, wohin sich der Ansatz des Schülers mehr neige, ob in die Höhe oder Tiefe. Hiernach muss der Lehrer seine ganze Verfahrungsart einrichten, indem er im ersten Falle dem Schüler mehr Übungsstücke in den höhern Tönen setzt, und nur nach und nach immer einen Ton in der Tiefe mehr zu erhalten sucht, oder umgekehrt mehr für die Tiefe ihm zu üben vorgiebt, und nach und nach die Höhe zu erringen sucht. Hierzu ist demselben nöthig die

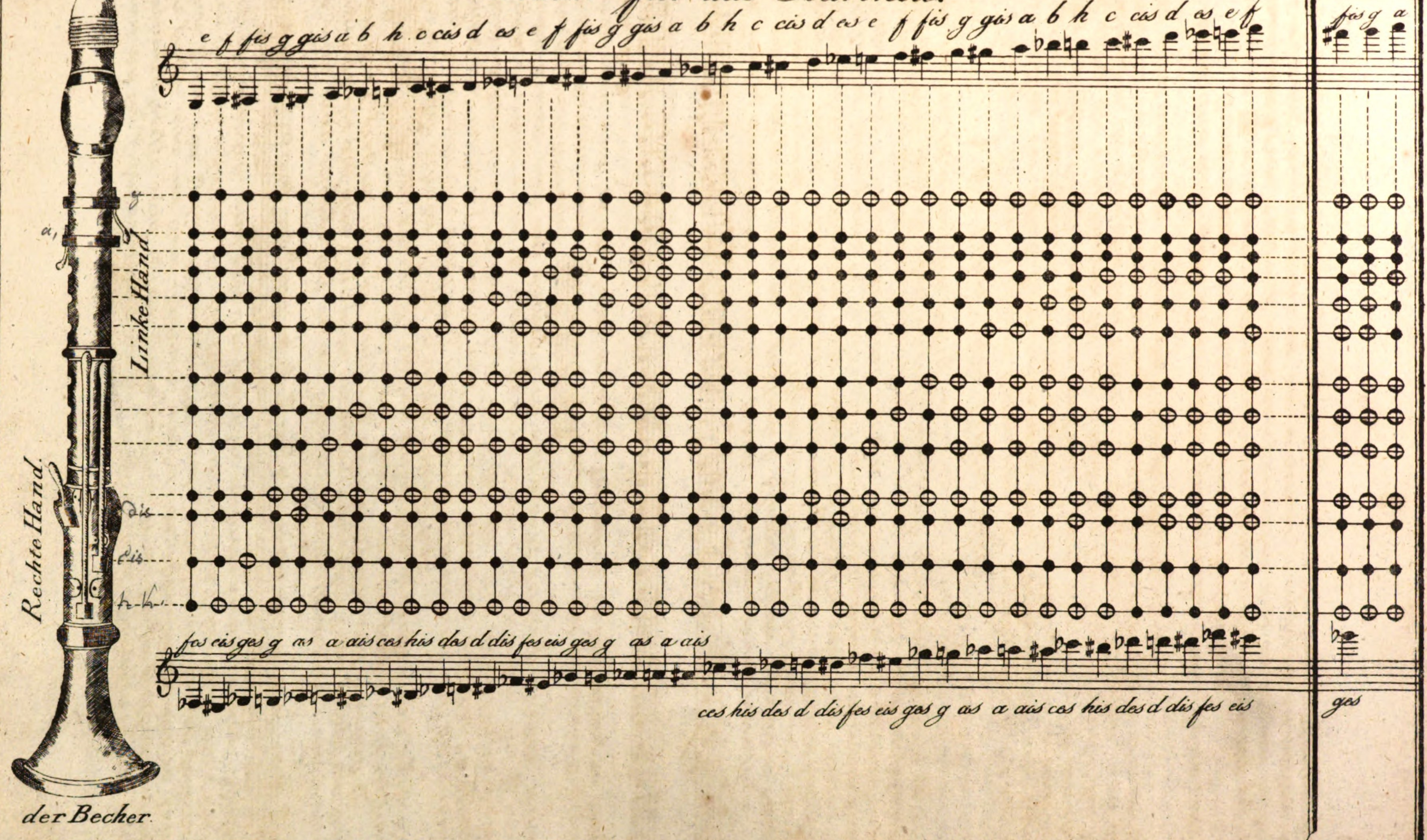
§ 6 Lehre vom Fingersatze.

Da sich wegen des verschiedenen Baues, und der verschiedenen Art des Einblasens der Blas: vorzüglich Rohrinstrumente keine durchaus bestimmte Regeln des Fingersatzes geben lassen, so ist alles, was man hier thuen kann, in einer Scala die gewöhnlichen Griffe anzugeben, und eine Critik über jeden Ton anzuhängen und dabey die verschiedene Art, den nämlichen Ton zu greifen, nebst den Mitteln anzuzeigen, die dumpfen Töne heller und klingender zu machen, und die schlechten zu verbessern. Hieraus muss sich nun jeder für sein Instrument seine Scala selbst ausziehen. (Siehe den § 5 in der Fagott-Schule)

Critik über alle auf dem Clarinette gebräuchlichen Töne mit Hinweisung auf die angegebene Tablatur:

Das tiefe e wird nach der angegebenen Fingerordnung richtig gegriffen, und ist ganz rein, nur muss man dabey bemerken, dass die Lippen nicht gespannt seyn dörfen, man suche sie von einander so entfernt zu halten, als es möglich ist, damit die Luft in gehöriger Masse in das Instrument kommen kan,

Tablatur für das Clarinett.



wodurch dieser Ton mit der gehörigen Ründe, und möglichster Fülle gewonnen wird. Schließt man die Lippen zuviel, so wird der Ton dünn, und zu hoch.

Bey Anfängern, welche den festen Ansatz noch nicht haben, ist besonders zu bemerken, daß sie die tiefen Töne überhaupt nicht grell anschlagen, sie müßen leise anfangen sich des Ansatzes zu versichern, und die Luft nach und nach verstärkt in das Instrument zu bringen suchen.

Das tiefe f wird gewöhnlich zu hoch, wenn die Lippen nur etwas weniges gespannt sind.

Das fis erfodert die nämliche Lage der Lippen wie das f, nur muß man den Luft-strom etwas mehr zu verstärken suchen.

Das g giebt nach der Fingerordnung rein und gut an, man hat auch dabey nichts besonders zu bemerken.

Das gis ist auf vielen Clarinetten etwas zu tief, und auch dumpf. Um so nothwendiger ist es, daß die Lippen gehörig geöffnet bleiben, indem hier durch den Ansatz sowohl die gehörige Höhe, als das Helle dieses Tons muß hergestellt werden. Sollte es merklich zu tief seyn, so kann man sich dadurch helfen, daß man zugleich die tiefe Fis Klappe mit öffnet, was besonders beym Aushalten dieses Tones zu bemerken ist.

Das a ist auch nicht so ganz helle, der Ansatz muß auch hier alles thun, wenn das Instrument selbst gut ist, sonst ist hier nicht zu helfen.

Das b ist in der Regel zu hoch, man darf daher diesen Ton nicht zu stark anschlagen, die Luft nicht verstärken, sondern muß im Gegentheile mehr nachlaßen, wobey die Lippen mehr müßen zurückgezogen werden.

Das h ist in der Regel zu tief, man nehme sich aber dabey in Acht, es durch einen forcirten Ansatz zwingen zu wollen. Was sich hier thun läßt, ist, daß man, besonders bey auszuhaltenden Noten, die Luft etwas verstärkt, und so diesem Tone die gehörige Höhe verschafft, wobey man die Lippen etwas zusammen drücken muß, und die kl: Klappe am Trichter mit dem kl: Finger der rechten Hand heben kann.

Es giebt noch eine Art, dieses h reiner zu nehmen. Man greift a hebt aber den obern h Finger auf, so daß nur der mittlere Finger liegen bleibt. So wird es aber etwas zu hoch, man muß daher mit dem Nachlaßen der Luft sich zu helfen suchen. Dieser Griff kann vorzügliche Anwendung finden, wo das h als Leiteton ins c vorkommt, so wie er auch bey Paßagen gute Dienste thut.

Z. B.  Das c̲ ist gut, das c̲i̲s̲ ist aber nach der gewöhnlichen Fingerordnung zu hoch. Man muß hierbey also die Lippen nachlaßen, und die Löcher mit dem Zeigefinger, und dem 4ten der rechten Hand decken. Sollte es etwas zu tief seyn, so kann man sich des bey h oben angezeigten 2ten Griffes dazu bedienen, oder um es noch deutlicher zu sagen, man bläst d̲ und legt den untern h Finger dazu. Auf jenen Instrumenten, wo eine Gis Klappe angebracht ist, ist für diesen Ton gesorgt.

Das d̲ ist gut. Das e̲s̲ ist bey den meisten Instrumenten zu hoch, man muß sich also durch das Nachlaßen der Lippen helfen, und sich der nämlichen Lage, wie bei c̲i̲s̲ bedienen, ohne die natürliche Lage des e̲s̲ zu verändern: wobey es auch gut ist, das Mundstück nicht zu tief in den Mund zu nehmen, was besonders beym Aushalten zu bemerken ist.

Das e̲ ist gemeiniglich um etwas weniges zu tief, der Ansatz muß helfen.

Das f̲ ist bey vielen Instrumenten zu hoch, muß daher durch das Nachlaßen der Lippen rein gemacht werden. Ist es zu merklich, besonders beym Aushalten so kann man noch den c̲ Finger dazu legen.

Das f̲i̲s̲ muß etwas getrieben werden, was beym Aushalten vorzüglich zu berücksichtigen ist. Auch giebt es noch folgenden Griff dafür; man nimmt es näm-

-lich blos mit dem Daumen, welcher das untere Loch bey der b Klappe bedeckt. Diese Klappe bleibt aber geschlossen. Es ist dieser Griff äusserst nothwendig bey geschwinden Passagen, Z.B.  Wo das fis gar zu tief ist, kann man es auch mit dem e Finger nehmen, wobey das untere Loch auf bleibt, welches freylich ein sehr schlechtes Instrument voraus setzt.

Das G ist gut, ist es zu hoch, so muss es durch Nachlassen der Lippen berichtigt werden.

Das Gis nach der anzeigten Fingerordnung ist dumpf, es ist daher besser, wenn man die a Klappe öffnet, und das untere Loch mit dem Daumen bedeckt, oder auch blos die b Klappe nimmt, wodurch es reiner und heller wird. Das as eben so wie Gis. In der Pariser Clarinett Schule ist dieser Griff folgendermassen angegeben: Die b oder Gis Klappe geöffnet, die a Klappe geschlossen, so wie das Loch unter der Gis Klappe, den 2ten und 3ten Finger der linken Hand gelegt.

Das a ist an und für sich gut, wie auch das b. Ist einer von beyden zu hoch, so kann man den c und d Finger noch auflegen, so wird es tiefer; ist einer zu tief, so muss der Ansatz helfen.

Vom h an muss man die Lippen schon etwas mehr schliessen.

c ist gut, cis ist wegen der Klappe gewöhnlich auch gut, so wie d. Sollte es besonders beym Aushalten etwas zu hoch seyn, so kann man es durch das Schliessen der h Klappe vertiefen.

Das dis oder es, ist an und für sich gut. Ist es zu tief, so kann man auch noch die cis Klappe dazu öffnen.

Das e ist gut, so wie das f.

Das fis ist gut. Ist es zu tief, öffnet man die cis Klappe dazu, wobey auch die Lippen immer mehr, je mehr es in die Höhe gehet, müssen gespannt werden.

Das g ist gut, so wie das gis. Sollte es zu tief seyn, nimmt man es nur mit dem ersten Finger allein.

Vom a ist zu bemerken, dass man den Kopf etwas tiefer in den Mund nehme, welches für alle Töne bis zu c gilt. Doch hüte man sich diesen Ton zu scharf zunehmen. b ist auch gut, so wie h. Sollte letzteres etwas zu hoch seyn, oder man wollte überhaupt eine Schwebung auf diesem Ton Z.B. zur Schattirung beym Aushalten bewirken, so kann man es durch das Auf- und Zumachen der h Klappe.

Vom c an wird der Ansatz noch etwas schärfer genommen, doch muss immer der klingende sanfte Ton beybehalten werden. Will man Schwebungen auf diesem Tone hervorbringen, so nimmt man die h Klappe, was bey auszuhaltenden Tönen nothwendig ist, indem so der Ton sicherer und fester anschlägt, und auch heller wird.

cis ist zwar nach der gegebenen Fingerordnung richtig, indem man, weñ es zu tief seyn sollte, sich mit dem Ansatze helfen kann, allein es giebt für diesen Ton noch mehrere Bemerkungs werthe Griffe: In folgender Stelle ist der erste gut.  Der 2te Griff blos mit dem ersten Finger der linken Hand, ist gut, Z.B. in folgender Stelle:  Der 3te Griff: wo der untere Daumen, das Loch und die b Klappe zugleich bedeckt, ist gut in folgender Stelle:  Das d ist zwar nach der angegebenen Fingerordnung gut, allein man sey darauf bedacht, einen richtigen Ansatz dabey zu haben, es daher weder zu übertreiben, noch zu schwach in Ansatze zu seyn. Im ersten Falle spricht der Ton zu hart an, im 2ten wird er zu tief, desswegen ist es zwar gut, besonders wenn man schon einige Zeit geblasen, und das Was-

-ser sich stark in die Löcher gesetzt hat, diesen Griff vorzüglich in Passagen zu nehmen, allein man kann sich auch folgender Griffe bedienen.

1) Man kann es wie das mittlere G leer nehmen, (es versteht sicht, mit der zu dieser Höhe gehörigen Spannung der Lippen)(a)

2) Kann man es nehmen wie das C indem man zugleich die a Klappe öffnet: (b)



Das es ist auch nach der Tablatur richtig, allein sollte es so zu tief seyn, so kann man es noch so greifen, dass statt des f Fingers der e Finger genommen wird, wobey die Lage der obern Hand die nämliche bleibt.

Das e ist nach der Scala gut. allein sollte es zu hoch seyn, so wird es wie das G gegriffen. Mit diesem letzten Griffe liegt es auch in manchen Passagen sehr gut: Z.B.



Das f ist richtig und rein nach der Fingerordnung. In manchen Schulen ist der Griff von f noch folgendermassen angegeben: a und b Klappen geöffnet, und das untere Loch zugleich mit dem Daumen geschlossen, das C Loch geöffnet, h und a Finger gelegt, die anderen Finger und die es Klappe geöffnet. Wem er so lieber, oder auf sein Instrument passender und reiner ist, der kann sich dessen bedienen.

Das fis ist auch richtig. Man greift es auch wie das a, die untern drey Finger f e d zu, und die es Klappe auf, allein der erste Griff ist reiner, und leichter.

G ist richtig nach der Scala, man muss bey diesem Tone, wie bey dem folgenden a sich nur mit dem Ansatz helfen. Vorzüglich nehme man sich in Acht, mit dem Ansatze nicht zu sehr zu drücken.

Dieser letzte Ton gehört eigentlich schon unter die dem Clarinette nicht ganz zugehörigen Töne, indem er nur dünn seyn kann, und ohne dem besten Rohre sehr gewagt ist, so wie er auch selten gesetzt wird. Die andern noch höhern Töne verdienen daher um so weniger eine Erwähnung. Anfängern kann man nicht genug rathen, sich höchstens bis ins C zu wagen, um lieber die andern Töne gehörig zu erhalten; denn ist hier ihr Ansatz fest, so werden sie um so leichter die andern hohen Töne gewinnen, als von dem C zum G beynahe der nämliche Ansatz ist, der sich nur durch einen unvermerkten tiefern Ruck gegen den Mund hinein von dem ersten unterscheidet.

Nun lasse der Lehrer den Schüler die ganze Tonreihe, und zwar im Anfange blos die diatonische, und nur so weit, als der Ansatz desselben reicht, dann die chromatische vortragen. Hierauf nehme er die leichtern Tonarten, sowohl harte als weiche mit ihm durch, und vorzüglich die Terzen, Quarten, Quinten, u. s. w. nach der in der Singschule angegebenen Methode, wonach alles muss geübt werden. Auch kann der Lehrer, wenn er nicht selbst im Stande seyn sollte, genug Beyspiele für den Schüler aufzusetzen, die in der Oboe Schule zur Seite 40 gehörigen leichten Übungs-Stücke mit demselben durchnehmen.

Hat der Schüler genau die Eigenschaften der Töne gefasst, welche sich der Lehrer von demselben muss erklären lassen, dann setze man Übungs-stücke auf, worin grössten Theils eine Vermischung der reinen mit den falschen, der dumpfen mit den hellen Klängen auf diesem Instrumente vorkömmt, um die nöthige Reinheit und Gleichheit bey demselben herzustellen.

Allein man hüte sich diese Übungs-Stücke in blossen Noten Figuren und Passagen bestehen zu lassen, man nehme blos gesangvolle, und mannigfaltigen Ausdrucks fähige, damit der Schüler sogleich im Anfange mit dem Geiste im Vortrage der Stücke bekannt werde. Sollte man keine solche besitzen, so übersetze man

gute Gesangs-Stücke auf das Instrument, und lasse den Bläser gerade so vortragen, wie es gesungen werden muss, hierbey dienen ihm folgende.

§ 7. Bemerkungen über die verschiedene Art der Articulation auf dem Clarinett.

Es gibt eigentlich nur zwey Arten der Articulation, das Schleifen, und das Stossen. Letzteres wird aber in das kurze härtere, und das weichere gelinde Stossen (Staccato) abgetheilt. Alle übrigen Formen der verschiedensten Articulationen sind aus diesen 3 zusammengesetzt.

Bey der Bindung wird die erste Note angesprochen, und die andern werden daran geschleift, wobey man zu bemerken hat, dass man die Lippen nicht zu sehr zusammen halte, damit der Ton nicht erstickt werde, sondern voll in das Instrument komme Z.B. 

Die 2te Art, die Noten kurz, und fest abzustossen, muss mit vieler Gleichheit ausgeführt werden, Finger und Stoss müssen ganz miteinander übereinstimmen, indem sonst das ganze Spiel vorzüglich an der Deutlichkeit verliert. Fleissiges Studium zwingt alles. Um dem Stosse die nöthige Kraft zu geben, muss man die Lippen etwas zusammenhalten. Diese Art des Stossens wird gewöhnlich mit längern Strichen angezeigt. Z.B. 

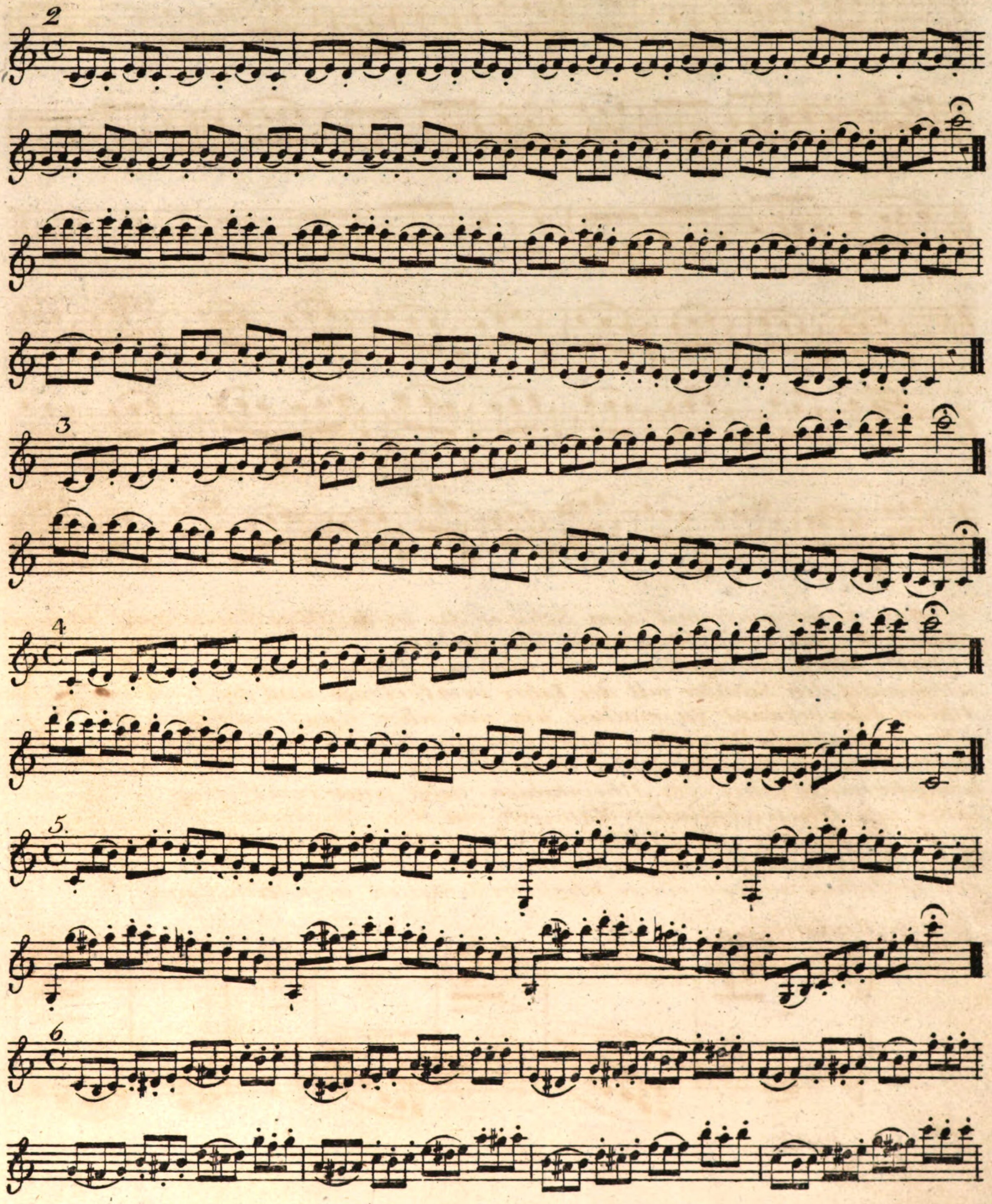
Die 3te Art, das Staccato, wird weit gelinder ausgeführt, die Noten werden nur leicht angestossen, und die Lippen nicht fester geschlossen, als bey der Bindung. Nur die erste und letzte Note muss man etwas durch Nachdruck heben. Diese Art des Stossens wird häufig mit kleinen Pünktchen, oft aber auch mit einem über diese gesetzten Striche angedeutet Z.B. 

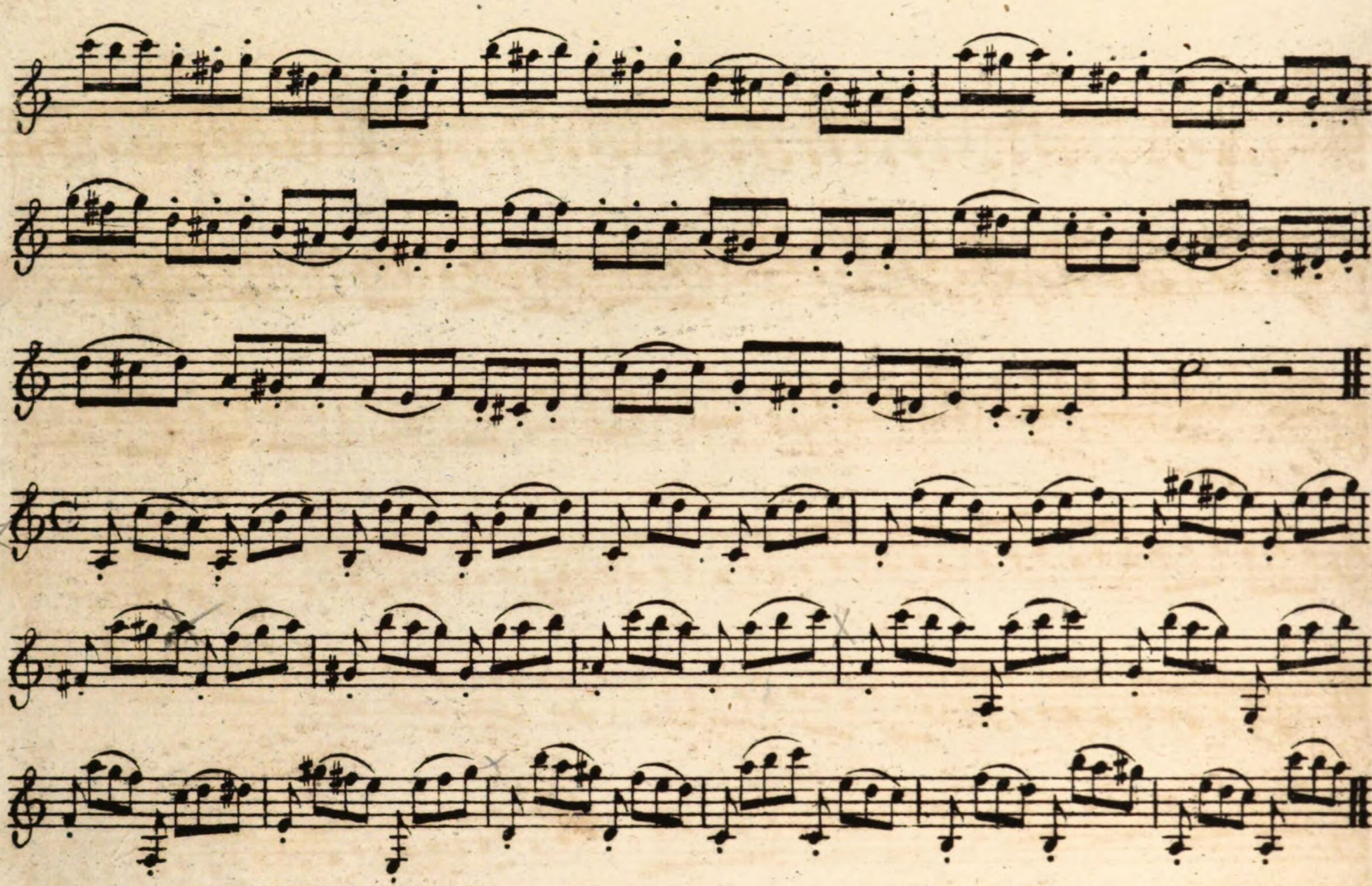
Als Uebungs-Stücke für die verschiedenen Articulationen dienen die mit A, bezeichneten Beyspiele.

A.

1




2
3
4
5.
6



Man kann auch mit dem Schüler die in der Oboe Schule Seite 49 angegebenen Muster von Articulationen durchgehen.

Nebst der Kenntniß dieser verschiedenen Articulationen ist es aber auch nothwendig, den Schüler mit der Lehre vom Vortrage, und den Vortheilen bey dem Athemhohlen bekannt zu machen, um eine schon etwas mehr geistvolle, als eine bloss mechanische Darstellung liefern, oder um Geist in seine mechanischen Übungs Stücke weben zu können. Daher ist es sehr gut, wenn man die in der Singschule abgehandelte Lehre vom Athemhohlen, nebst jener vom Vortrage bis zu der Lehre von den wesentlichen Manieren mit ihm durchgehet.

Als Muster wie die zu gebende Uebungs-Stücke seyn sollen, wollen wir hier einige Beyspiele anführen, welche man in mehrere für das Clarinett gangbare, und späterhin auch in einige schwerere Tonarten übersetzen kann.





Auch die in der Oboe Schule zur Seite 46 angegebenen Uebungs-Stücke kann man von dem Schüler durchnehmen lassen, so wie jene den gedachten Uebungs-Stücken vorhergehende Bemerkungen bis zu § 6 für den Schüler, und manchen Lehrer nicht undienlich seyn mögen, als hieher gehö-

-riß, mit Aufmerksamkeit durchzunehmen sind, und man nach denselben verfahren muß. Hat man mehrere solche Uebungs-Stücke aus allen Takt und Tonarten mit dem Schüler durchgemacht, (worinn aber blos einfacher Ausdruck, ohne alle Manieren seyn darf) so kann man an die Lehre von den **wesentlichen** und **willkührlichen** Manieren gehen, welche in der Singschule Seite 54 u. 72 abgehandelt ist, und selbe, mit allen dort angeführten Beyspielen, genau mit ihm durchnehmen. Unter die ersten gehört auch der Triller. Da bey dem Clarinette, so wie bey der Oboe, mehrere unausführbare, oder nur schlecht herauszubringende Triller sind, so gelten alle Bemerkungen, welche in der Oboe Schule § 6 über diese Materie angeführt sind, auch hier.

Um indeßen manchem Tonsetzer, der das Instrument nicht so genau kennt, die schlechten oder ganz unausführbaren Triller kennen zu lernen, und manchem Schüler der außerdem vielleicht oft vergebens angewandten Mühe zu überheben, wollen wir selbe grösten Theils hier anzeigen.



Nun ist die Zeit den Schüler mit mehr Paßagen bekannt zu machen, um auch die Bildung in technischer Hinsicht in gleichem Schritte mit seiner ästhetischen gehen zu laßen, welche nach unserer Methode immer bisher etwas Vorzug erhalten mußte, um den Schüler vor der, bey Musikern leider zu häufigen, Einseitigkeit, und dem Streben nach mechanischer Vollkommenheit, mit Hintansetzung der wahren künsterischen Cultur, zu bewahren. Man kann ihm also Stücke in die Hände geben, worinn schon mehr Paßagen und mechanische Schwierigkeiten, so wie mehrere Arten der Articulationen vorkommen. Liebhaber können in der Clarinett Schule vom Lefebre Beyspiele genug hierüber finden, wovon wir einige hierher setzen wollen. (Hierher gehören die mit B, C, D, E, bezeichneten Beyspiele)

Alle diese Beyspiele können auch mit ganz veränderten Articulationen vorgetragen werden, wovon man hinlängliche Muster in der Violin-Schule unter dem Artikel **Stricharten** findet. Die für das Clarinett anwendbare kann man in diese Uebungs-Stücke einflechten, um so dem Vortrage mehr Mannigfaltigkeit, und hie da und da auch mehr Kraft zu verleihen. Hiernächst kann man die größern Sprünge, und besonders beschwerlichen Gänge üben, worüber auch folgende Beyspiele als Muster dienen können. (Hierher gehören die mit F, bezeichneten Beyspiele)

Hat der Schüler alle diese Uebungen mit genauer und richtiger Beobachtung aller gegebenen Vorschriften und Regeln durchgemacht, dann gebe man ihm Stücke von guten Meistern in die Hände, laße ihn besonders gute Sänger hören, nach ihrem Muster sich bilden, gute Singschulen studieren, und präge ihm den Grundsatz ein, daß alles Mechanische nur das Mittel zur Darstellung, aber nicht die Darstellung selbst, und nur insofern nothwendig bedingt sey, als sich keine gute Darstellung geben läßt, ohne in dem Besitze richtiger, und guter Darstellungsmittel zu seyn.

§ 8. Bemerkungen in Hinsicht des Gebrauches der verschiedenen Arten von Clarinetten.

Zwar sollte der Clarinettist, wenn er sich gehörig eingespielt hat, aus allen Tonarten auf einem und dem nämlichen Instrumente spielen können, da aber viele Töne auf diesem Instrumente nicht gehörig rein, und manche

dumpf und ungleich trotz aller angewandten Mühe bleiben, so braucht man das Clarinett in verschiedenen Dimensionen. Es gibt, B, H, C, D, Es, F, G und A Clarinetten Die beym Orchester gebräuchlichsten sind die B, A, und C Clarinetten, die D, Es, und hohe F Clarinetten braucht man gewöhnlich zur Janitscharen, oder türkiscken Musik, die H Clarinetten sind selten gebräuchlich, und die tiefen G Clarinetten eignen sich vorzüglich zur sanftern Harmonie Musik, und vertreten hier oft die Stelle der Baßet-Horn, welche nur um einen Ton tiefer sind. Da über die Behandlungsart des Clarinetts überhaupt das Nöthige bereits gesagt worden ist, so ist hier blos die Bemerkung nöthig, daß man den Ton der sehr hohen Clarinetten Z.B. des Es. F Clarinettes sehr zu mildern suche, wenn der Klang nicht unangenehm werden soll, indem man dem Tone immer mehr Fülle, Kraft und Würde verleiht, je tiefer das Instrument stimmt, je mehr es sich dem majestätischen Baße nähert. Um aber dem Schüler einen Begriff von den verschiedenen Dimensionen, und ihrer verschiedenen Vorzeichnung bey der nämlichen zu Grunde liegenden Tonart zu geben, was auch manchem gewiß sehr wichtig ist, der für die eine oder die andere Dimension dieses Instrumentes setzen muß, oder Z.B. die Oboe Stimmen auf Clarinetten übertragen will, besonders wenn jene in einer für das C Clarinett beschwerlichen Tonart gesetzt sind, so wollen wir ein kurzes Schema angeben, welches auf folgenden Gründen beruht. Das mit der allgemeinen Stimmung übereinkommende Clarinett ist das C Clarinett. Da nun die C Tonart als die Basis aller andern betrachtet wird, so erscheinen alle andere Clarinetten, nach dem Quintenweisen Auf- und Absteigen der Tonarten berechnet, in folgendem Verhältniße zu demselben.

Das Es Clarinett um eine kleine Terz höher.
Das B Clarinett um einen ganzen Ton tiefer.
Das hohe F Clarinett um vier Töne höher.
C Clarinett als Basis,
Das tiefe G Clarinett um einen Quarte tiefer.
Das D Clarinett um einen ganzen Ton höher.
Das A Clainett um eine Terz und
Das H Clarinett um einen halben Ton tiefer.

Die Vorzeichnung für jedes dieser Clarinetten ist daher die Tonart C als Mittelpunkt genommen.

Siehe Schema M.

Dieses Schema macht das Ganze so anschaulich, daß es nicht nöthig seyn wird, nur das geringste hierüber noch anzuführen, indem wir hier nur noch bemerken, daß die für alle diese Arten von Clarinetten leichtesten Tonarten C, F und G sind.

Wir fügen daher nur noch einige

§ 9 Bemerkungen über das Baßethorn

Hier an, indem es dem Clarinette in Hinsicht seiner Behandlung so nahe kömmt, daß es dem Clarinettisten gewiß etwas leichtes seyn wird, sich auf diesem Instrumente bald einzuspielen.

Das Baßethorn ist im Grunde nichts als ein vergrößertes Clarinett, und gleicht grösten Theils demselben, ohngeachtet der scheinbaren Verschiedenheit der Form, nicht allein in Ansehung der Bestandtheile, und des Tones, sondern auch in Ansehung der Intonation und Applicatur.

Ehedem verfertigte man gewöhnlich das Baſsethorn in einer halbrunden Gestalt, und überzog es mit Leder. Weil es aber in dieser Form nicht gebohrt werden konnte, sondern aus einer zusammengeleimten Röhre bestand, deren Höhlung ausgestochen werden muste, so war es unmöglich dieser Höhlung die vollkommene Ründe zu geben, die ein gebohrtes Jnstrument hat, und die so viel zur Reinheit eines hölzernen Blasinstrumentes beyträgt. Man hat daher hie und da die halbrunde Gestalt dieses Jnstrumentes verlaſsen, und verfertiget es aus gebohrten, und zusammengezapften Stücken von Buchsbaumholz. Wegen der Länge des Jnstrumentes, und der beschwerlichen Behandlung deſselben, bey welcher nicht allein die Finger, sondern auch die beyden Daumen in Bewegung seyn müſsen, hat man sich genöthiget gesehen, um das Jnstrument vermittelst eines Bandes an einen Knopf der Kleidungsstücke anhängen zu können, und dadurch den Fingern eine freyere Bewegung zu verschaffen, das erste und zweyte Mittelstück in der Form eines stumpfen Winkels zusammen zu zapfen.

Es werden itzt auch, vorzüglich in Wien dergleichen Jnstrumente verfertiget, wo die Mittelstücke in ihrer Zusammen-Setzung einen gemäſsigten Bogen bilden.

Auſser dem Schnabel, vermittelst deſsen das Jnstrument intonirt wird, bestehet es aus 5 Stücken, nämlich aus zwey Mittelstücken, und aus dem sogenanten Kästchen, in welchen zusammen 15 Tonlöcher enthalten sind, von welchen vier mit offenen, und vier mit verschloſsenen Klappen versehen sind, nebst diesen aus einem kurzen Kopfstücke, die Birn, oder das Fäſschen genannt, in welches der Schnabel eingeschoben wird, und aus der Stürze, die man aus Meſsingblech zu verfertigen pflegt. Es gibt auch Baſsethorn mit mehreren Klappen. Das obere Mittelstück ist, die Gröſse ausgenommen, dem obern Mittelstücke des Clarinetts gleich. Das 2te Mittelstück hat auf der obern Seite die 3 Tonlöcher für die 3 ersten Finger der rechten Hand, die offene C und die verschloſsene Es Klappe, welche beyde von dem kl: Finger regiert werden; nebst diesen aber auch noch die verschloſsene Cis Klappe, deren Stiel bis hin auf an das erste Mittelstück reicht, damit sie von dem kl: Finger der linken Hand geöffnet werden kann.

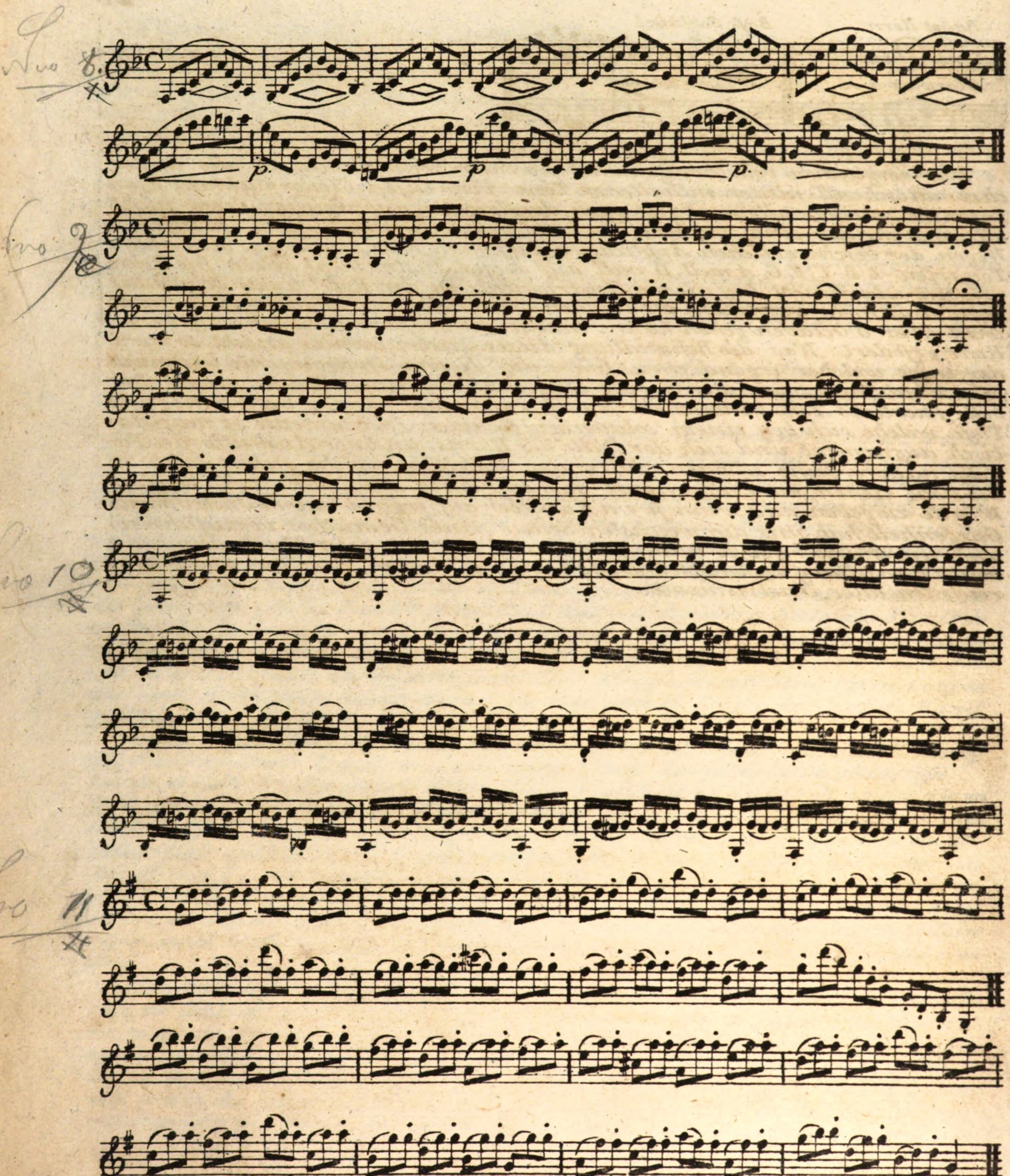
Jn dem 3ten Mittelstücke, das Kästchen genannt, wendet sich die Höhlung des Jnstrumentes 2 mal um, und wird 3 fach, damit es keine allzugroſse Länge erhält. Jn der ersten Röhre dieses Kästchens ist das Loch zu der offenen H Klappe, die so wie die Cis Klappe herauf bis zum ersten Mittelstücke reicht, und ebenfalls von dem kl: Finger der linken Hand regiert werden muſs. Ueber dieſs enthalten die beyden ersten Röhren des Kästchens die Löcher zu der offnen F und G Klappe, welche mit dem Daumen der rechten Hand regiert werden, und die beyde, so wie die bey dem 2ten Mittelstücke genañte C Klappe an dem Clarinette nicht befindlich, sondern nur dem Baſsethorn allein eigen sind, und blos zur Hervorbringung des groſsen F und G gebraucht werden.

Das Jnstrument stimmt eine Quinte tiefer als das Clarinett, und verhält sich zu diesem, wie das englische Horn zu der Oboe, kann daher, (die tiefern Töne ausgenommen) wie jenes mit der Viola, in Abgang eines Baſsethorns, gespielt werden. Sieh den § 7. der Oboe Schule. Es hat einen Umfang von 3 vollen Octaven, und darüber. Sein tiefster Ton ist das tiefe F, welches gewöhnlich, so wie die folgenden tiefen Töne, in den Baſsschlüſsel geschrieben wird, welchen also der Künstler auf diesem Jnstrumente genau kennen muſs.



Auf dergleichen vollständigen Instrumenten können einzeln alle in der chromatischen Tonleiter enthaltenen Töne vom tiefen C (oder vielmehr F) an intonirt werden, allein es gibt auch dergleichen, auf welchen diese nicht alle anwendbar sind, manche die vom tiefen C sogleich auf E springen. Wegen der beschwerlichen Applicatur darf man nur Stücke aus den leichtern Tonarten Z. B. C, F, G, A moll, D moll auf dieses Instrument setzen. Die Rohre müssen überhaupt bey diesem Instrumente in der Regel etwas schwächer seyn, und mehr aufstehen, als bey den Clarinetten, daher man auch nicht wohl über 3 Octaven gehen kann, indem die grössere Höhe ein stärkeres Rohr erfodert. Was die Behandlung dieses Instrumentes angeht, so wird derjenige welcher irgend etwas Gutes auf diesem Instrumente leisten will, sehr wohl thun, wenn er blos die Singschule zu seinem Muster nimmt. Der volle feierliche Ton, in welchem so viel rührendes, sanftes liegt, seine grosse Tiefe, welche sich bey einem solchen gutgebauten Instrumente so majestätisch ausnimmt, und sich der Fülle des Horns, und der Anmuth des Fagotts nähert, seine schönen rührenden Mitteltöne, welche sich so weich in die Höhe ziehen, kurz alles eignet sich, um einen Ausdruck voll sanfter Würde zu geben, und wenn je ein Künstler auf irgend einem Instrumente Gelegenheit hat, uns die weichsten Seiten seines Gemüthes vorzuführen, und unser Interesse so unvermerkt, und mit so vieler Theilnahme an seine Darstellung zu knüpfen so hat er sie auf diesem, dem Ton und Gesang reichsten aller Instrumente.

B



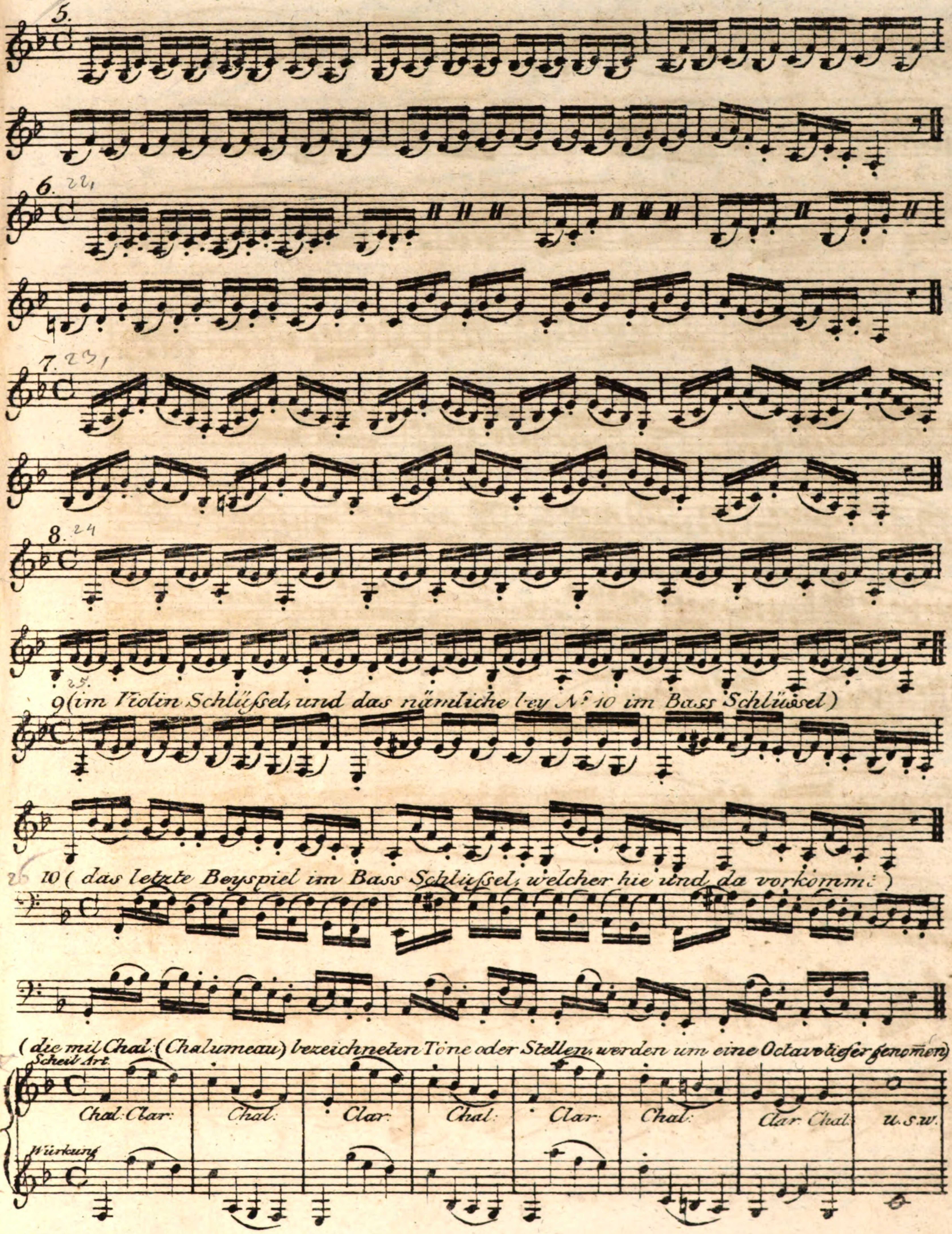

No 12
No. 13
14
15

C



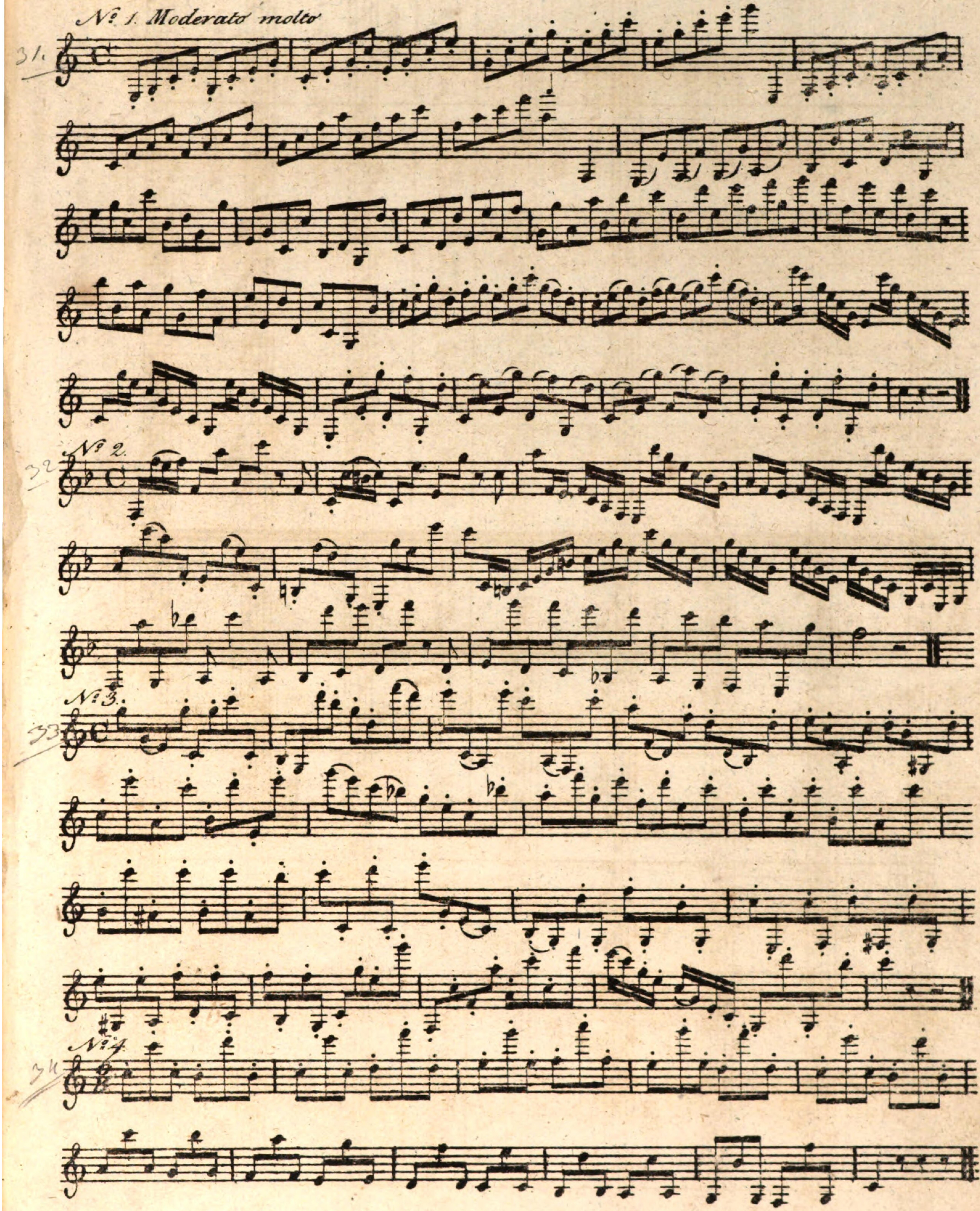
D




5.
6.
7.
8.
9 (im Violin Schlüssel, und das nämliche bey № 10 im Bass Schlüssel)
10 (das letzte Beyspiel im Bass Schlüssel, welcher hie und da vorkommt)
(die mit Chal: (Chalumeau) bezeichneten Töne oder Stellen, werden um eine Octave tiefer genommen)
Schreib Art.
Chal: Clar:
Chal:
Clar:
Chal:
Clar:
Chal:
Clar: Chal:
u. s. w.
Würkung

E




Nº 1. Moderato molto
Nº 2.
Nº 3.
Nº 4.

M.

Schema über die verschiedene Vorzeichnung bey den Clarinetten von verschiedener Dimension in der nämlichen zu Grundliegenden Tonart.



Von der Oboe.

§ 1. Werth des Instrumentes.

Dasjenige Instrument, welches, gehörig behandelt, einer besondern Art der weiblichen Discant Stimme, jener mit dem sogenañten schneidenden Tone, am nächsten kömmt, ist die Oboe.

Was daher jene Sopran Stimme dem Sing= das ist die Oboe dem Instrumental Chor. Der starke durchdringende Ton dieses Instrumentes auf der einen Seite, fähig auf der andern uns die sanftesten, angenehmsten Empfindungen einzuflösen; das Anspruchlose Einfache des ihm eignen Klanges, dem, in der Hand des Meisters, nur Worte zur wirklichen Sprache zu fehlen scheinen, die ihm zukommende Vollkommenheit, aus allen Tonarten ohne Einsätze, oder besondere Mittelstücke spielen zu können, geben ihm Vorzüge, welche demselben billig den Rang eines der ersten Instrumente in einem Orchester erwerben. Da demselben nebst diesen Vorzügen noch ein leichter Fingersatz (im Verhältniße mit mehreren andern Instrumenten) eigen ist, so wäre, besonders bey uns, um so mehr zu wünschen, daß dieses Instrument allgemein eingeführt würde, als kein anderes geeignet ist, auch sogar bey der sogenannten Janitscharen oder türkischen Musik, so viele durchdringende Fülle dem Ganzen zu geben, als eben die Oboe, besonders für die Mittel-Töne der zweiten Stimme, wo das Clarinett wegen seiner vielen nicht ganz reinen, und verhältnißmäßig zu diesen Instrumente, dumpfen Klänge nur wenige Wirkung macht.

§ 2. Vom Baue der Oboe.

Um auf einer Oboe den dieser Instrumenten Art eigenen Ton zu gewinnen, muß selbe von Buchsbaum gemacht werden. Dieser muß recht trocken, ohne Knorren, und in seiner ganzen Länge, soviel als möglich von gleicher Schwammigkeit seyn. Zum obern Theile muß das härteste, zum untern das weichste Holz genommen werden, indem der untere Theil den meisten Einfluß auf den Ton des ganzen Instrumentes hat. Ist der Buchsbaum im Ganzen zu hart, so hat er einen kreischenden zu hohen Ton; ist er zu weich, oder zu schwammigt, so ist sein Ton zu tief, und verdirbt bald.

Für Anfänger ist es sehr gut, sich während einiger Zeit einer Oboe von Cedern, oder wo das seltener ist, vom Zwetschkenbaum Holze zu bedienen, denn sie ist bequemer in der Hand, spricht leichter an, ermüdet also weniger, und der Schüler kann doch den ersten Ansatz darauf gewinnen.

Zu jeder vollkommnen Oboe gehören 3 Oberstücke, um jede Art von Stimung zu erhalten. Die Art, sich mit dem tieferen oder höheren Stecken des Rohrs zu helfen, ist, wenn es nicht äusserst unmerklich ist, verderblich für die reine Stimmung, so wie für das Instrument selbst.

§ 3. Vom Rohre, den nöthigen Werkzeugen es zu machen, und der Art es zu probieren.

So wie für alle Arten von Blasinstrumenten, bey welchen der Ton durch ein Rohr hervorgebracht wird, so ist auch bey diesem das Rohr das wichtigste.

Daßelbe besteht aus 2 von Schilfrohr gemachten gebogenen Schienen, welche sich wie 2 Lippen, vermöge ihrer Biegsamkeit und Schnellkraft mehr oder weniger nähern können.

Durch die verschiedene Oeffnung, wodurch diese Schienen die Luft einlaßen, entsteht die verschiedene Modification des hervorgebrachten Tones. Es ist daher für den Künstler, wenn er sich seiner beabsichtigten Wirkung versichern will, äusserst nothwendig, diesen Mechanismus, so wie sein Rohr, genau zu studieren.

Diese 2 Schienen werden auf einem konischen Rohre von Kupfer befestiget, und

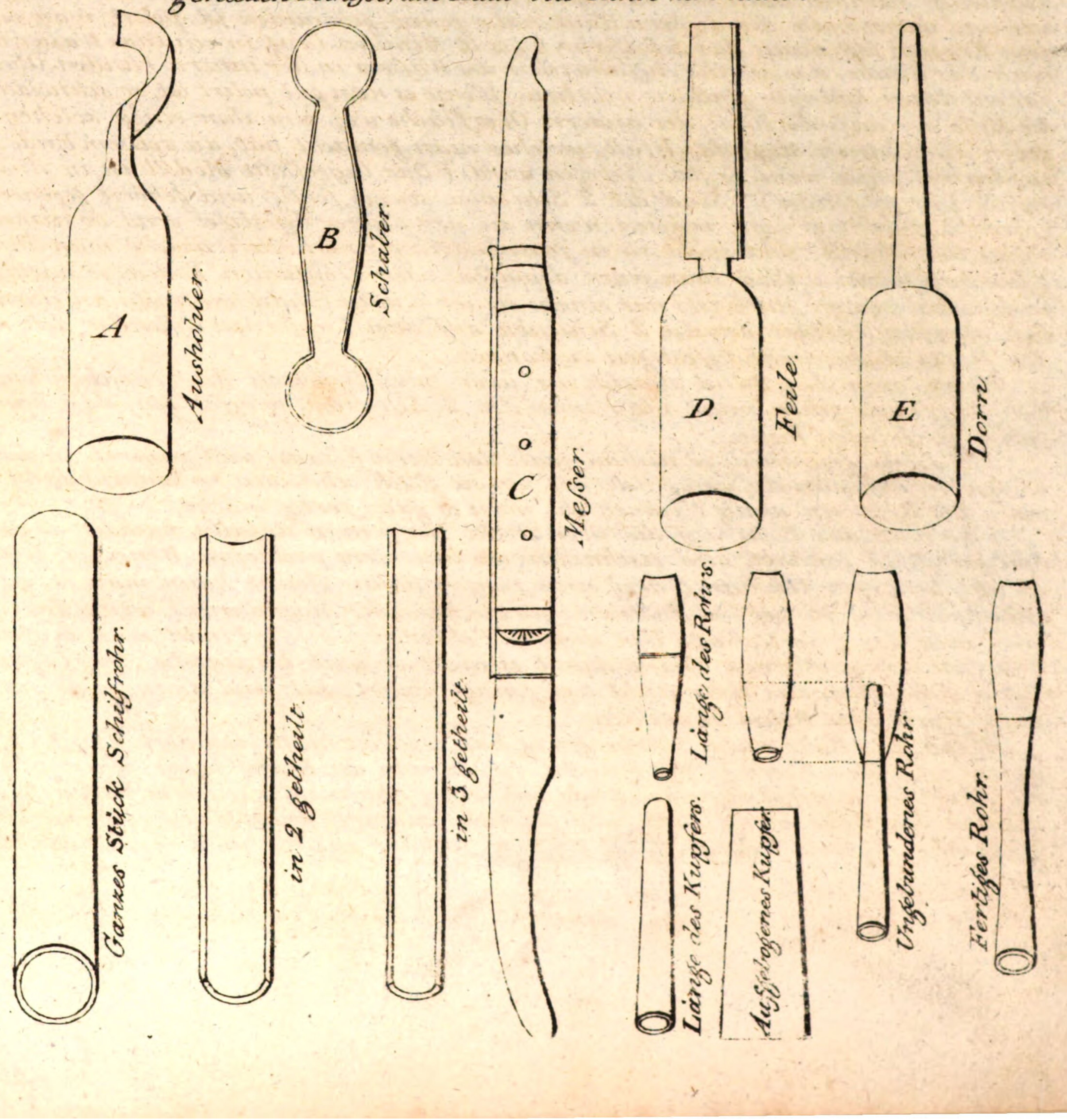
machen mit demselben das sogenannte Rohr aus. Das Ganze wird in die obere Höhlung der Oboe gesteckt, allein es darf nur bis auf einen gewissen Punkt, der noch angegeben wird, eingedruckt werden.

Das Schilfrohr, dessen man sich bedient, muſs, wo möglich aus den südlichen Gegenden bezogen werden, und das beste ist dasjenige, welches auf einem lüftigen Orte gewachsen ist; es muſs im Herbste vor dem Frost geschnitten werden, und darf überhaupt nicht abgestanden, sondern muſs gesund, und eines kleinen Fingers dick seyn.

Die beyden Schienen müſsen so gebogen seyn, daſs sie sich an beyden Enden ihrer Breite nicht trennen, wenn sie auf dem kupfernen Röhrchen befestiget werden. Da sie sehr dünne, und einander sehr nahe sind, so könnte der geringste fremde Körper ihrem Erzittern schaden, man muſs also sehr darauf sehen, daſs das Innere des Rohrs, so wie die Oboe selbst, besonders wegen ihrer sehr kleinen Löcher äuſserst rein gehalten werde. Es ist daher gut, von Zeit zu Zeit einen dünnen Federbart durch zu ziehen.

Was die zur Verfertigung des Rohrs nöthigen Werkzeuge betrifft, so sind derselben fünferley.

Modell des Schilfrohrs, und der nöthigen Werkzeuge nach ihrem genauen Maaſse, um Haut-bois Rohre zu machen.



Das erste, A) der Aushohler genannt, ist von Stahl, einen Zoll lang, und in seiner ganzen Breite, die einige Linien beträgt, wie ein Gartenmesser gebogen. Man sieht es hier im Profile, sein Bug ist verhältnissmässig mit einem Stück Schilfrohr, das seiner Länge nach in 2 Theile gespalten ist.

Es schneidet auf beyden Seiten, und dienet dazu, die holzigen Theile inwendig im Rohre auszuschneiden.

Das 2te, B) ist eine platte stählerne Klinge, deren beyde runde, und schneidende Ende dazu dienen, das Innere des Schilfrohrs auszuschaben, und zu poliren.

Das 3te, C) ist ein Messer mit zwey Klingen; eine dient dazu, das Schilfrohr zuzubereiten, und zuzuschneiden; die andere, das Rohr fertig zu machen.

Das 4te, D) ist eine stählerne Feile, die zum Polieren dient, und um die Rauhigkeit des Rohrs glatt zu machen.

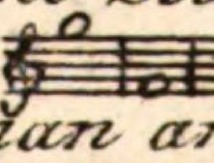
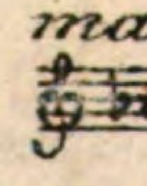
Das 5te, E) ist ein Dorn, oder ein Stück Stahl von konischer Form, den man braucht 1) um das Kupfer des Rohres zu formen, 2) um das Rohr zu halten, weñ man die 2 Schienen mit starkem gewichsten Garne an das Kupfer festbindet, und der 3) zugleich verhindert, dass man das Rohr nicht zerdrückt.

Mit diesen Werkzeugen versehen, spaltet man ein Stück Schilfrohr von angezeigter Qualität, und etwas länger als ein kleiner Finger, in 3 gleiche Theile: mit dem Aushohler nimmt man die holzigen Theile aus dem Innern eines dieser Stücke heraus, und wenn man der äussern Haut nahe genug gekommen ist, polirt man es mit dem Kratzer, legt dann das Schilfrohr, 8 bis 10 Minuten lang, in ein Glas Wasser, um hernach das Rauhe, das durchs Aufschwellen des Wassers in der innern runden Oberfläche hat entstehen können, glatt zu machen. Wenn es nun gut polirt ist, so schneidet man die Mitte der äusseren Haut, der andern Oberfläche weg, um ihm einen solchen Bug geben zu können, dass das Blatt, welches man gemacht hat, an seinem Ende genau zusammenpasse, wenn es gleich gebogen wird. (Das beygefügte Modell ist in Ansehung seiner Länge genau) Sind die 2 Schienen soweit fertig, und gehörig gegeneinander gebracht, wie sie es seyn müssen, wenn sie am Kupfer befestiget sind, so nimmt man sie in den Mund, und sucht sie in jener Beugung zu erhalten, welche man ihnen gegeben hat; dann wichst man einen doppelten oder dreyfachen Faden, je nachdem er mehr oder weniger stark ist; mit einem seiner Enden bindet man ihn an einen ziemlich starken Hacken, um die 2 Schienen auf dem kupfernen Cylinder, den man an den Dorn steckt, recht befestigen zu können.

Wenn man den Band macht, der über zwey Drittheile des konischen kupfernen Rohres hinaus gehen muss, muss man die 2 Schienen so befestigen, dass keine Luft neben eindringen kann.

Ist dieses geschehen, so nimmt man den Dorn heraus, und nimmt an den beyden Enden der Schienen ein wenig Holz weg, um sie gleich schneiden zu können, dann lässt man das Rohr ein wenig trocknen, ehe man es ganz fertig macht.

Ehe man das Rohr auf die Oboe steckt, muss man dasselbe, nachdem es an den Spitzen gleich geschabt, und geschnitten ist, besonders probieren. Wenn es leicht anspricht, und sein Ton dem Schrey eines jungen Hahns gleicht, kann man es sogleich brauchen. Ob es zu tief im Instrumente stecke, sieht man daraus, wenn das C zu hoch und das C zu tief ist. Um diesem Fehler abzuhelfen, bindet man unten an das Rohr ein wenig dünnen Faden, damit es nicht so weit hineingehe. Das Gegentheil ereignet sich, wenn das Rohr nicht tief genug hinein gehet, und dann muss man ein wenig Garn vom Rohre abwickeln.

Wenn das Rohr nicht Stärke genug hat, welches man besonders daraus erkeñet, wenn man diese Noten  C und f spielt, und der Klang dabey zitternd, und ohne Festigkeit ist, so muss man am Ende ein wenig abschneiden, und es dadurch stärker machen. Das Rohr ist zu stark, und folglich zu hart, wenn das Instrument das as  oder folgende Passage  schwer angibt; man muss es als dann am

untern Theile abschaben, um ihm mehr Biegsamkeit zu geben.

Alle diese Verbesserungen sind aber umsonst, wenn das Schilfrohr von schlechter Beschaffenheit ist.

Im Anfange müssen sich die Schüler eines etwas schwachen Rohres bedienen, weil die Lippen es leichter blasen. Ein zu breites Rohr verdirbt den Klang des Instrumentes, und nähert ihn etwas demjenigen des Fagotts.

Sind nun Instrument und Rohr im gehörigen Zustande, so unterrichte man den Schüler in der

§ 4 Stellung des Körpers, der Haltung des Instrumentes, und der Lage der Finger.

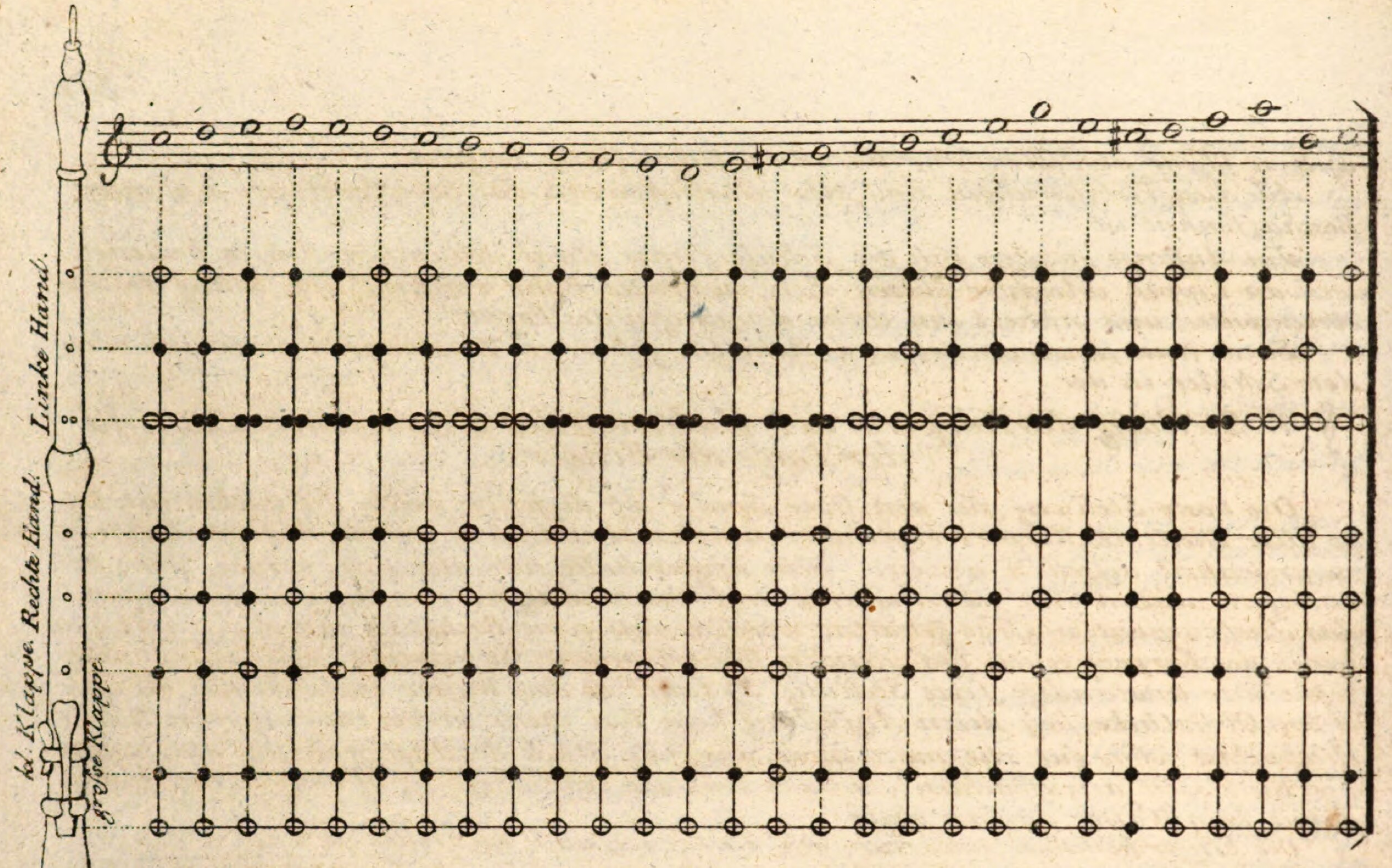
Die beste Stellung für den Oboe Spieler ist diejenige, welche die natürlichste Lage aller Theile des Körpers beybehält, und den Anstand, so wie überhaupt die Ungezwungenheit desselben anzeigt. Sein Körper halte sich also ganz gerade, seine Ellenbogen müssen sich mit Anstand und Geschmeidigkeit vom Leibe entfernen, und das Instrument muss so gehalten werden, dass seine Richtung mit der senkrechten Linie des Körpers einen bedeutenden Winkel mache. So verstösst man sich 1) nicht gegen eine anständige freie Stellung, 2) läuft so das Wasser nicht durch die Löcher im Oberstücke, bey deren Anfüllung kein Ton mehr hervorzubringen ist. Diesem ohngeachtet ist es gut, ehe man spielt, das erste Stück des Instrumentes durch starkes Einblasen anzufeuchten, aber man muss dann sehr sorgfältig durch jedes Loch blasen, damit kein Wasser darinn bleibe.

Die Finger kommen natürlich auf die Löcher, und zwar die 3 ersten Finger der linken Hand, welche oben nächst dem Rohre zu stehen kömmt, auf die 3 ersten, die der rechten, auf die 3 folgenden Löcher, und der kl: Finger wird zu den Klappen gebraucht. Der linke kl: Finger legt sich an den Anfang des Mittelstücks an, doch so, dass die Hand in der natürlichsten freyesten Richtung bleibt. Das erste Glied der Finger muss die Löcher bedecken, aber nur nicht die Spitze derselben. Die 2 Daumen müssen unter dem Instrumente liegen, und zwar gegenüber dem Zwischenraume der beyden ersten Finger jeder Hand. Das Rohr nimmt man mitten zwischen die Lippen, steckt es aber nicht tief hinein, um ihm den Silberklang nicht zu benehmen, übrigens ist es auf diese Art auch leichter zu regieren. Man darf das Rohr nie mit den Zähnen berühren, sonst ist es gleich verdorben. Den Wind muss man verstärken, und das Rohr immer etwas mehr zusammendrücken, je höher man spielt, und ehe man den Ton anstösst, muss man die Löcher unter den Fingern fühlen, diese dürfen nur sehr wenig erhoben werden, damit sie desto geschwinder und genauer wieder auf die Löcher fallen können.

Ehe man spielt, muss man das Rohr immer recht anfeuchten, denn wenn es trocken ist, hat es nicht Biegsamkeit genug. Man spiele wenig auf einmal, aber oft, und, wo möglich, jeden Tag, so wenig es auch sey: denn dadurch werden Rohr und Lippen in der nöthigen Lage, um sich eines guten Tones zu versichern, erhalten und gestärckt.

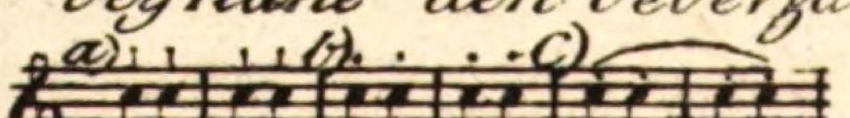
Nun versuche es der Schüler, die in der beygefügten Tablatur enthaltenen leichten Töne einzeln heraus zu bringen.

Die schwarzen Punkte bedeuten die mit den Fingern geschlossenen Löcher, und die Nullen, die offenen.



Hiebey mache man den Schüler aufmerksam auf die doppelte Reinheit der Töne 1) in Hinsicht auf die richtige Höhe oder Tiefe, 2) in Hinsicht des guten, angenehmen aus dem Instrumente hervorzubringenden Klanges. Hat er einige Sicherheit, dann erkläre man ihm die

§ 5. Lehre von dem sogenannten Stossen mit der Zunge, und der dadurch zu bewirkenden verschiedenen Articulation.

Zwar gibt es eigentlich nur zwey Arten die Töne zu articuliren, das Schleifen und Stossen, aber das letztere hat bey der Oboe wegen des derselben eigenen sanften Charakters eine vorzügliche Rücksicht nöthig. Zur Verdeutlichung für den Schüler wollen wir die Arten der Nüancen von dem sogenannten Zungen-Stosse auf 3 bestimmen; die 1) wo die Note sehr kurz, und mit möglichster Kraft abgestossen wird, bezeichnet wie bey a) die 2te) welche wir auch den weichen Stoss im Gegensatze zu dem ersten den härteren nennen können, bey welcher der Stoss nicht mit jener Kraft ausgeführt wird, sondern wo, so zu sagen, der Ton einiges Anhalten während des Stossens selbst erhält bezeichnet wie bey b) endlich die 3te (noch gelinder behandelt, mit einem eigenen sanften Charakter, welcher beynahe den Uebergang von dem Stossen zum Schleifen bildet, angezeigt wie bey c) 

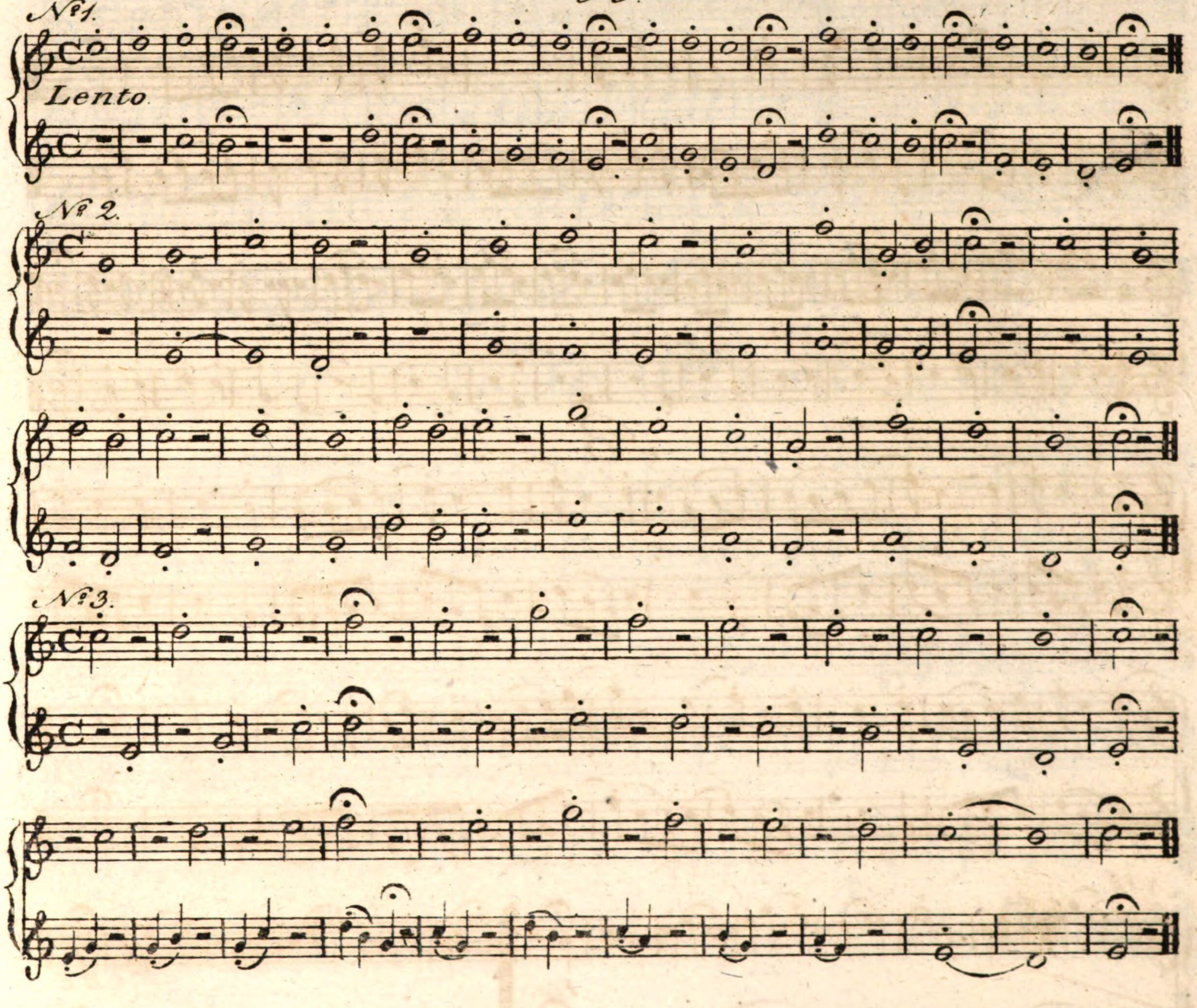
Die Kenntniss von der 3fachen Art dieses Stosses ist um so wichtiger, als der Künstler dadurch die wahren, seinem Instrumente angemessenen Mittel zum mannigfaltigsten Ausdrucke erhält, welcher um so richtiger seyn muss, je mehr derselbe den Geist, welcher in dieser verschiedenen Articulation liegt, auf sein Instrument, und durch dasselbe auf das vorzutragende Tonstück übertragen kann. Es ist daher sehr nothwendig, dass der Schüler dieses genau in seine Gewalt zu bekommen suche, und bey den folgenden Uebungsstücken in welchen dieser verschiedenartige Zungenstoss pünktlich angegeben ist, sehr aufmerksam darauf sey, um so mehr, als er so in den Besitz derjenigen Mittel kommt, auf welche

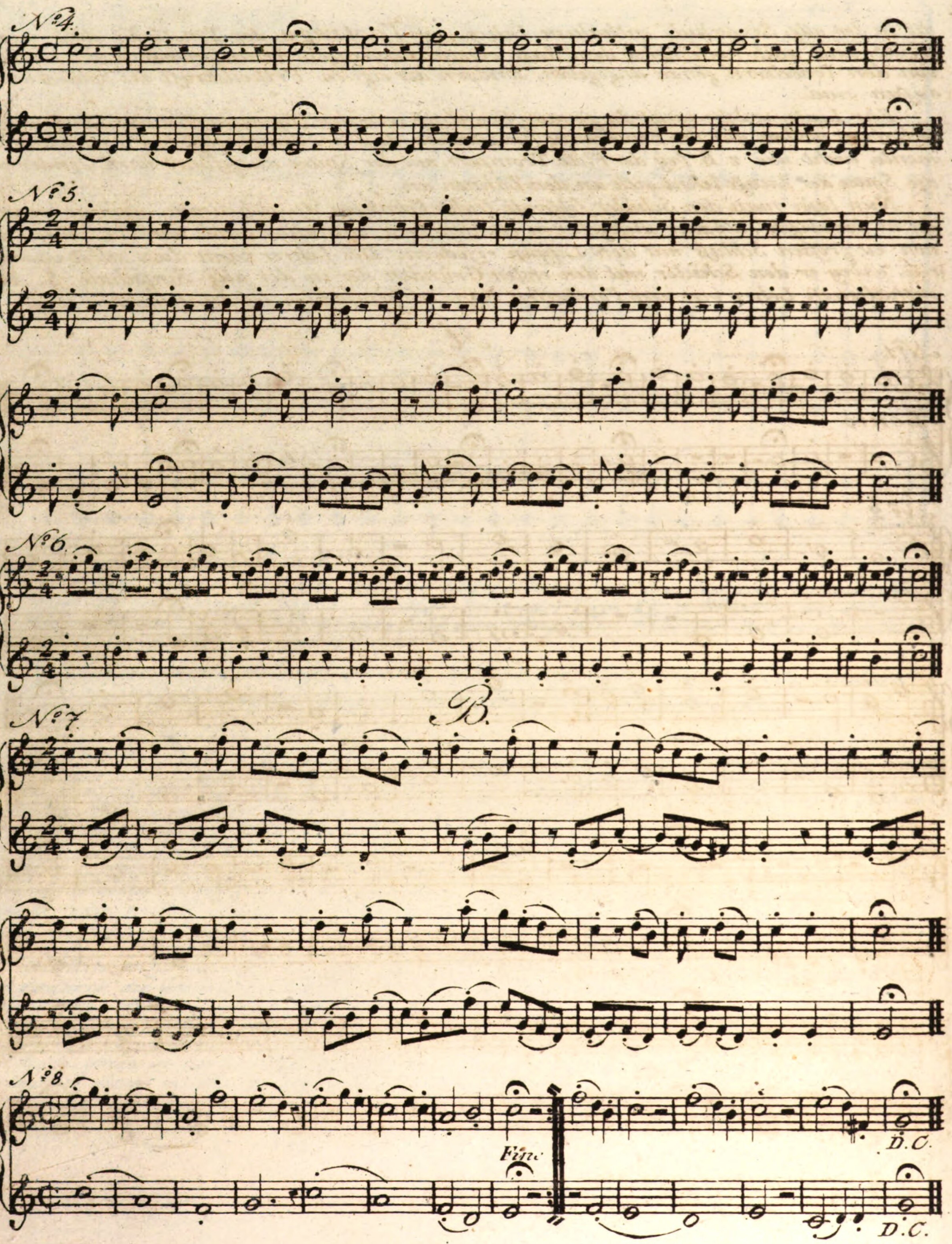
die in der allg: Singschule enthaltene Lehre vom Vortrage der Tonstücke stets hinweiset, und auch noch nebst dem diese verschiedenartigen Articulationen nicht immer von den Tonsetzern genau angegeben, sondern der eignen Urtheilskraft des Spielers überlaßen sind.

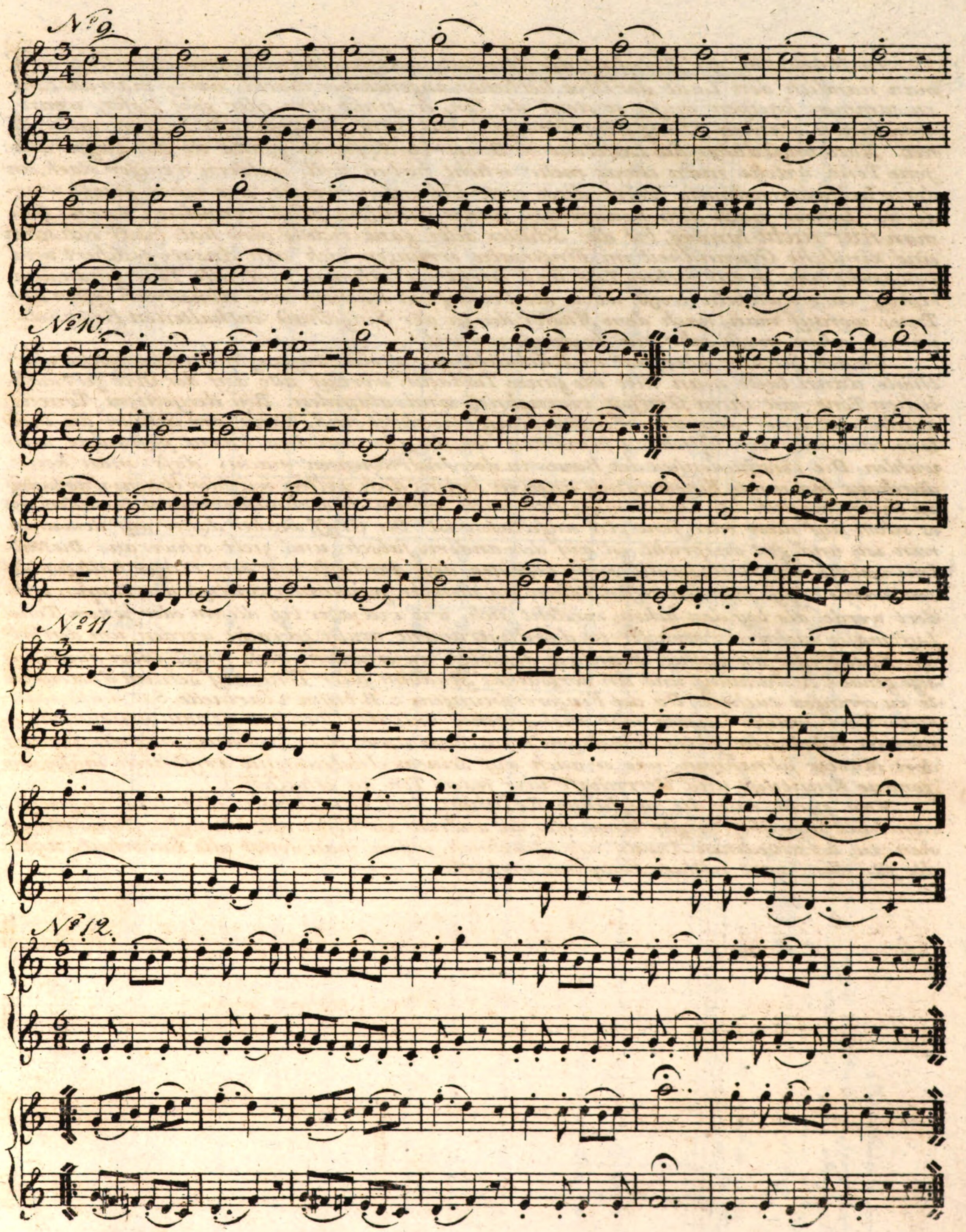
Für Leute, welche nicht die genaue Kenntniß von der Eigenschaft dieses Zungenstoßes haben, wollen wir die Bemerkung hinzusetzen, daß der Zungenstoß bey diesem Instrumente, nicht wie z. B. bey der Flöte, Trompete, mit der Spitze ausgeführt wird, sondern die Spitze der Zunge lehnt sich an den Zähnen an.

Nun laße man den Schüler folgende leichte Uebungen durchnehmen, worinn nur die in der obigen Tablatur angegebenen leichten Töne enthalten sind, weil die höhern einen zu großen Schluß mit den Lippen erfodern. Der Lehrer kann diese selbst vermehren, wobey er den Schüler mit den ersten Gründen der in der allg: Singschule S. 46. enthaltenen Lehre von den Vortheilen beym Athemhohlen bekannt machen muß.

A




No. 4.
No. 5.
No. 6.
No. 7.
B.
No. 8.
Fine
D.C.
D.C.


No 9.
No 10.
No 11.
No 12.

In Rücksicht der Reinheit der Töne ist noch folgende Bemerkung nöthig: wenn man nämlich den Laut der Oboe lieblicher, angenehmer macht, wobey man das Rohr zu sammen kneipen muss, so steigt der Ton, er sinkt aber, oder geht tiefer, wenn man einen starken Klang hervorbringen will, und desswegen die Lippen mehr öffnet. Man muss daher die Leitetöne z. B. cis zu d, fis zu g, und in der Regel alle jene Töne, welche man etwas mehr erhöht haben will, mildern, weniger stark, sondern lieblicher nehmen. Ueber diese erste Uebungen, welche, wie schon gesagt wurde, der Lehrer nach dem Bedürfnisse seines Schülers selbst vermehren kann, gehe man nur nicht hinweg, bis der Schüler selbe ganz richtig inne hat, bis er sich schon eine zimliche Gewandheit im Fingersatze errungen, sich sein Ansatz gesichert und verstärkt hat, er zur rechten Zeit, und leicht zu athmen, und alle Töne genau, und richtig zu entwickeln weiss, wozu die Uebung im Wachsen und Abnehmen lassen des Tones, worauf man, nach dem Muster der in der Singschule enthaltenen Beyspiele immer sehen muss, sehr viel beytragen wird.

Ist der Schüler aber fest in Rücksicht der so eben angezeigten mechanischen Vortheile, dann lasse man ihn die ganze Tablatur, worauf alle auf der Oboe gebräuchlichen Töne mit ihren Griffen verzeichnet sind, abspielen. Bey denjenigen Tönen, welche mit einer doppelten Fingersetzung bezeichnet sind, kann der Schüler die leichteste, oder, was vorzüglich zu bemerken ist, die für sein Instrument passendste auswählen. Die Verschiedenheit des Baues in den Instrumenten macht, dass man keine durchaus bestimmte Fingerordnug angeben kann, doch wollen wir hier thuen, was hiebey zu thuen möglich ist. Jeder muss sich nach seinem Instrumente richten, besonders wen es schon auf diese oder jene Art eingeblasen ist. Der Griff, welcher daher auf dem einen rein ist, und gut anspricht, ist auf dem andern falsch, und giebt schwer an. Die Nullen, welche nur halb gefüllt sind, bedeuten, dass das Loch mit dem Finger halb geschlossen werde. Dass bey den tiefen Tönen ein weniger gespannter Schluss der Lippen erfordert werde, als bey den hohen, versteht sich, wie viel aber bey diesem oder jenem Tone Luftmasse mehr oder weniger in das Instrument müsse gebracht werden, um den vollen Klang oder die nöthige Reinheit desselben zu erhalten, diess muss man durchfleissige genaue Beobachtung, und ein sorgsames Studium aller Töne auf seinem Instrumente zu erringen suchen. Da die Fingerordnungen z. B. beym Clarinette, S. 17 auch in der Flöten Schule, welche letztere sehr viel gleiches mit der Oboe hat, genau untersucht, und in Rücksicht jedes einzelnen Tones bestimmt sind, so kann sich der Schüler dort Muster abnehmen, wie er auch auf seinem Instrumente verfahren müsse, um genaue Kenntniss und Herrschaft über jeden Ton zu erhalten.

Man suche nur die möglichste Reinheit und Gleichheit aller Töne zu gewinnen, hüte sich aber, wegen eines oder des andern zu tiefen oder dumpfen Tones sich einen zu verschiedenen Ansatz anzugewöhnen, indem man sonst alle Sicherheit, und die für das Ganze nöthige Festigkeit, verliert.

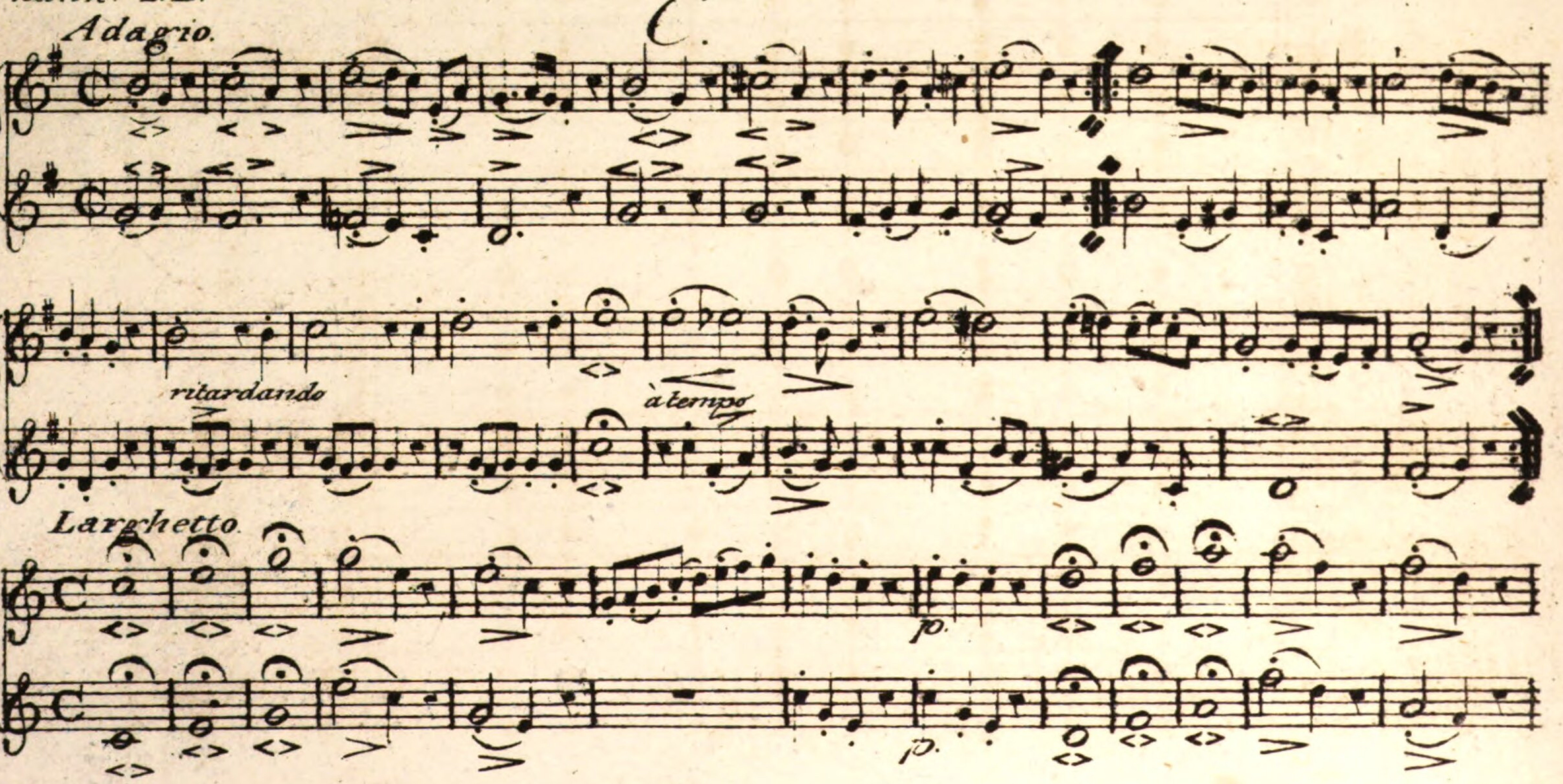


Bey folgenden Noten  kann man das 6te Loch (nächst der grossen Klappe) mit dem Finger bedeckt lassen, indem dieser Finger so zur festeren Haltung der Oboe, und zur Beybehaltung einer sichern Lage beyträgt, was besonders bey geschwinden Passagen sehr gut ist. Bey dem d darf auch das obere Loch halb geschlossen seyn. Ersteres wurde zur Erleichterung des Anfängers in der Tablatur schon angezeigt.

Hat der Schüler dieses inne, so setze man Uebungen, und zwar jetzt aus allen Takt- und Tonarten auf, man nehme die ganze Lehre von den Vortheilen beym Athemhohlen mit der in der Singschule enthaltenen Beyspielen, vorzüglich aber die Terzen, Quarten, Quinten, Sexten, Septen und Octaven, mit genauer Bemerkung der dort über das Tragen der Töne angegebenen Regeln, durch welche man alle auf dieses Instrument übertragen kann; man flechte in die Uebungen alle Arten des Schleifens, so wie des Zungenstoſses, wovon zuletzt noch einige entschöpfende Beyspiele folgen werden, alle Arten von Wachsen und Abnehmen, was sich vorzüglich gut auf der Oboe ausführen läſst, sich vortrefflich ausnimmt, und nothwendig ist, um dem an und für sich so einfachen Klange dieses Instrumentes mehr Mannigfaltigkeit zu geben, und laſse ihn recht viel Adagio, aber im Anfange nur ganz einfach blasen, damit der Ton sich durchaus in der Höhe, wie in der Tiefe gleich klingend, voll und angenehm entwickle.

Um aber gleich bey diesen ersten Uebungen schon den Schüler, soviel möglich, mit dem Geiste im Vortrage der Stücke bekan̄t zu machen, was jetzt ganz nothwendig ist, indem alle Arten vom Wachsen und Abnehmen des Tons, von der verschiedenen Articulation im Schleiſen und Stoſsen durch selben bedingt sind, so nehme man die Lehre vom Vortrage in der Singschule Seite 48 bis zu der Lehre von den wesentlichen Manieren mit ihm durch, und richte alle Uebungs-Stücke so ein, daſs sie nach den dort gegebenen Grund-Sätzen ein Ganzes bilden. Man stelle ihm die Ideenfolge auf verschiedene Art dar, laſse es ihn nachmachen, zeige ihm, wie das geringste Verstärken oder Verringern des Luftstromes, so wie die oft ganz unbedeutend scheinende Veränderung in der Articulation eine ganz andere Wendung der Empfindungs-Folge giebt, wobey die schönste Gelegenheit ist, ihn mit dem Geiste jeder Vortragsart, besonders im Stoſsen, nach den oben schon gegebenen Grundsätzen bekannt zu machen, und der Schüler wird mit den Fortschritten in dem Mechanischen zugleich jenen im schnellen und richtigen Ergreifen des Geistes der Musik machen, und so zu einer umfaſsenden Bildung reifen. Vorzüglich lehre man ihn sein Instrument mit Delicateſse zu behandeln, mehr sanftes als grelles, mehr unschuldiges als scharf contrastirendes in den Vortrag einzuflechten, denn so angenehm es ist, dieses Instrument delicat, und seinem sanften Charakter angemeſsen behandelt zu hören, so unausstehlich ist aber auch der grelle kreischende Klang deſselben, besonders wenn ihm noch eine matte, leere, unkultivirte Vortragsart beygemischt ist.

Als Muster folgen nun einige Beyspiele, welche der Lehrer leicht selbst vermehren kann. z. B.

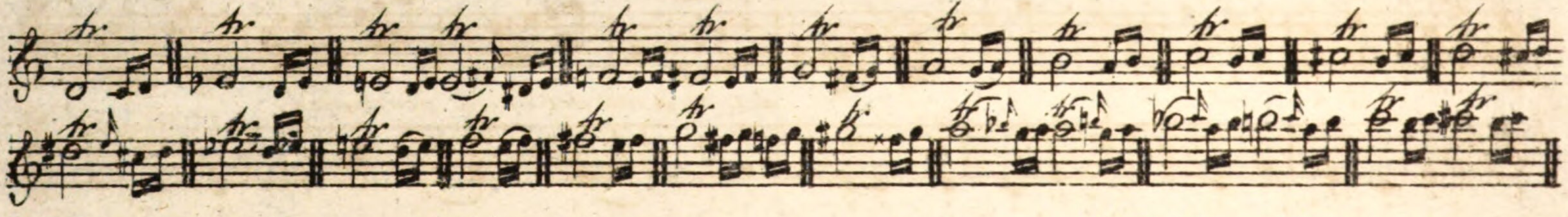



pp
f
Cres: decres:
Cres: f
dol:
ten: ten:
ten: ten:
Smorzando
Allegretto
staccato
den Stoss mit der Zunge deutlicher
Fine
con espress:
perdendosi
Cres: fz fz diluendo
p
poco f.
sf
marcato staccato
Cres: diluendo
pp
D.C.
fz
fz

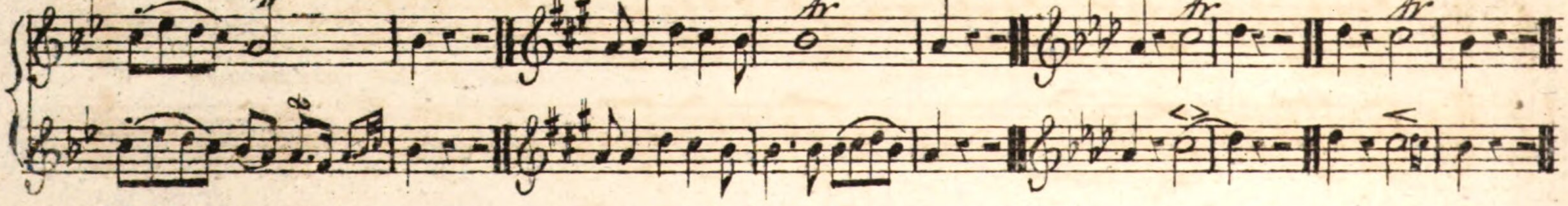
Diese Beyspiele müssen in mehrere Tonarten übersetzt werden, damit der Schüler mit denselben, und den dabey nöthigen Griffen bekannt werde. Alle andere Beyspiele aber, welche der Lehrer gibt müssen nach dem Muster dieser seyn: sie müssen mannigfaltigen Ausdruck, verschiedene Articulationen, die einfachsten, die kräftigsten, so wie die sanftesten Schattirungen des Tones enthalten, und dürfen keine saftlosen, in leerer Dudeley bestehenden Stücke seyn. Lehrer, welche nicht im Stande seyn sollten, solche zu verfertigen, dürfen nur aus Opern Gesänge und Arien auf dieses Instrument übertragen, wobey es gut seyn wird, den Text dem Schüler einzuprägen, weil er so die ganze Folge von Empfindungen kennen lernt, wodurch er ganz unvermerkt zu einem ausdrucksvollen Vortrage, und zur Entwicklung seines eigenen Gefühles hingeleitet wird. Im Anfange gebe man ihm aber nur leichte Arien und Gesänge, ohne Passagen, die auch nicht zu schwierig für das Instrument seyn dörfen, damit man den Schüler ganz unvermerkt leitet, und ihn bey jedem Schritte eher ermuntert, als zurück schreckt. Da aber bey dergleichen Gesängen wesentliche und willkührliche Manieren vorkommen, so nehme man die Lehre von denselben in der Singschule S. 54 bis zu S. 81 mit ihm durch. Unter diese Manieren gehöret auch der Triller, bey welchem auf diesem Instrumente folgendes zu bemerken ist.

§ 6. Bemerkungen beym Triller auf der Oboe.

Was der Triller sey, und wie er ausgeführt werden müsse, ist bereits schon in der Singschule hinlänglich abgehandelt. Aus dem dort Gesagten ergibt es sich, dass bey dem Triller die möglichste Gleichheit in Rücksicht des Zeitwerthes der auszuführenden Schläge müsse beobachtet werden. Die zum Schlagen des Trillers nöthigen Griffe müssen daher gleiche Bequemlichkeit haben, indem es sonst unmöglich ist, gleiche Schläge auszuführen. Aus dem gegebenen Grunde giebt es auf der Oboe wenige gut auszuführende Triller, welche wir zur Belehrung des Schülers hieher setzen wollen.



Da nicht alle Tonsetzer genau die Instrumenten so kennen, wie sie selbe kennen sollten; und daher öfters auf manchen Noten Triller anzeigen, worauf sie entweder gar nicht, oder nur schlecht, hinkend, und ganz gezwungen auszuführen sind, so muss der Spieler sich in solchen Fällen statt des Trillers einer andern Manier, einer Umschreibung bedienen, oder sich blos mit dem Aushalten des Tones helfen, welchem er einige Schattirung durch Ab- oder Zunehmen geben kann. z. B.



Hat der Schüler einige Kenntniss von der Harmonie, so ist es ohnehin etwas leichtes, die Triller sogar bey den sogenannten Cadenzen zu umschreiben; denn so wie ein schöner Triller die ganze Melodie hebt, und ihr einigen Glanz verleiht, so ist aber auch nichts, was dieselbe mehr veranstaltet, als ein schlecht ausgeführter Triller.

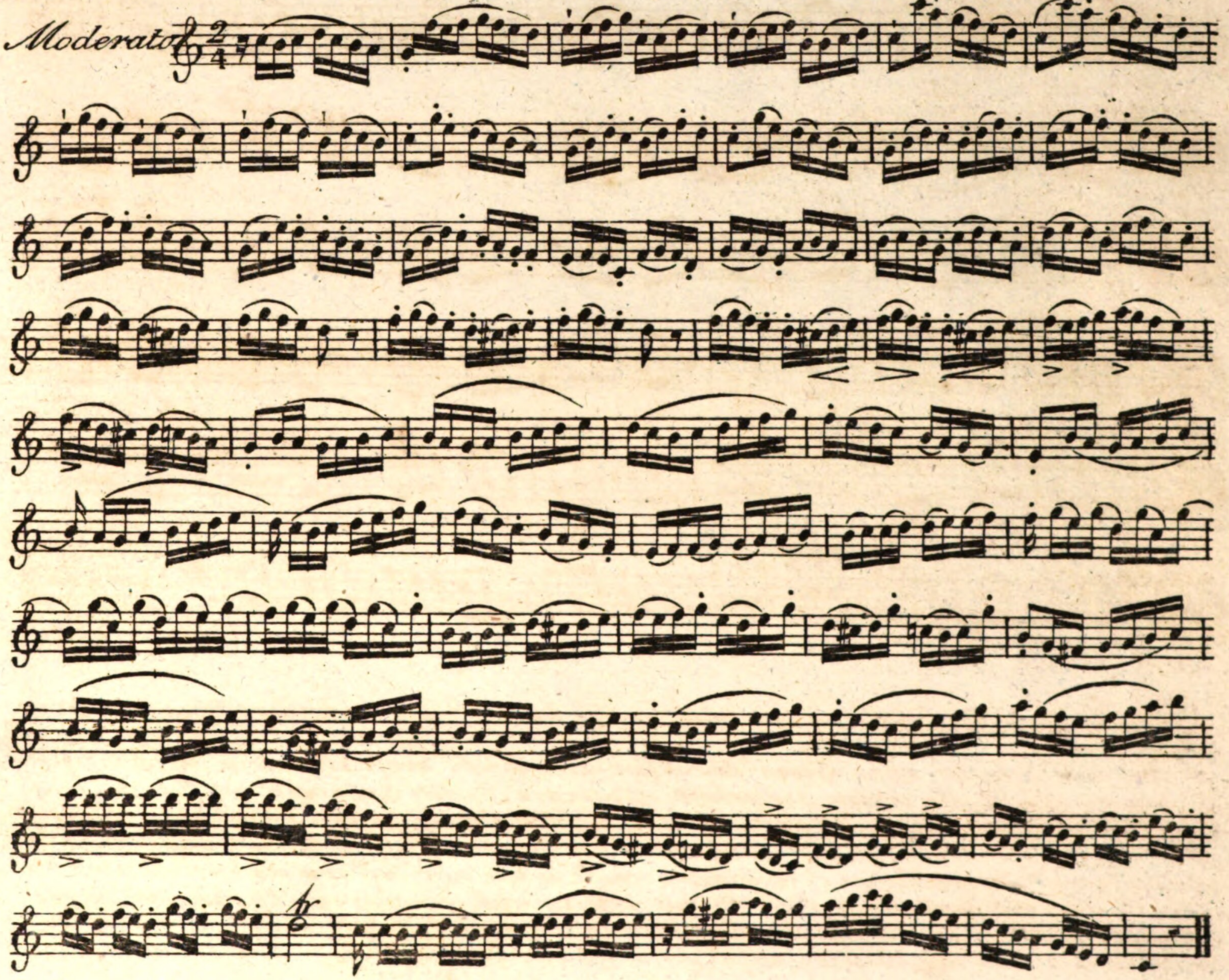
Das nämliche gilt auch von andern Manieren, Passagen, kurz, allen Stellen, wo wieder die Natur des Instrumentes gesetzt ist.

Es ist daher sehr gut, und im Anfange schlechterdings nothwendig, sich nur solcher Musikstücke zu bedienen, welche von guten Meistern für dieses Instrument gesetzt sind.

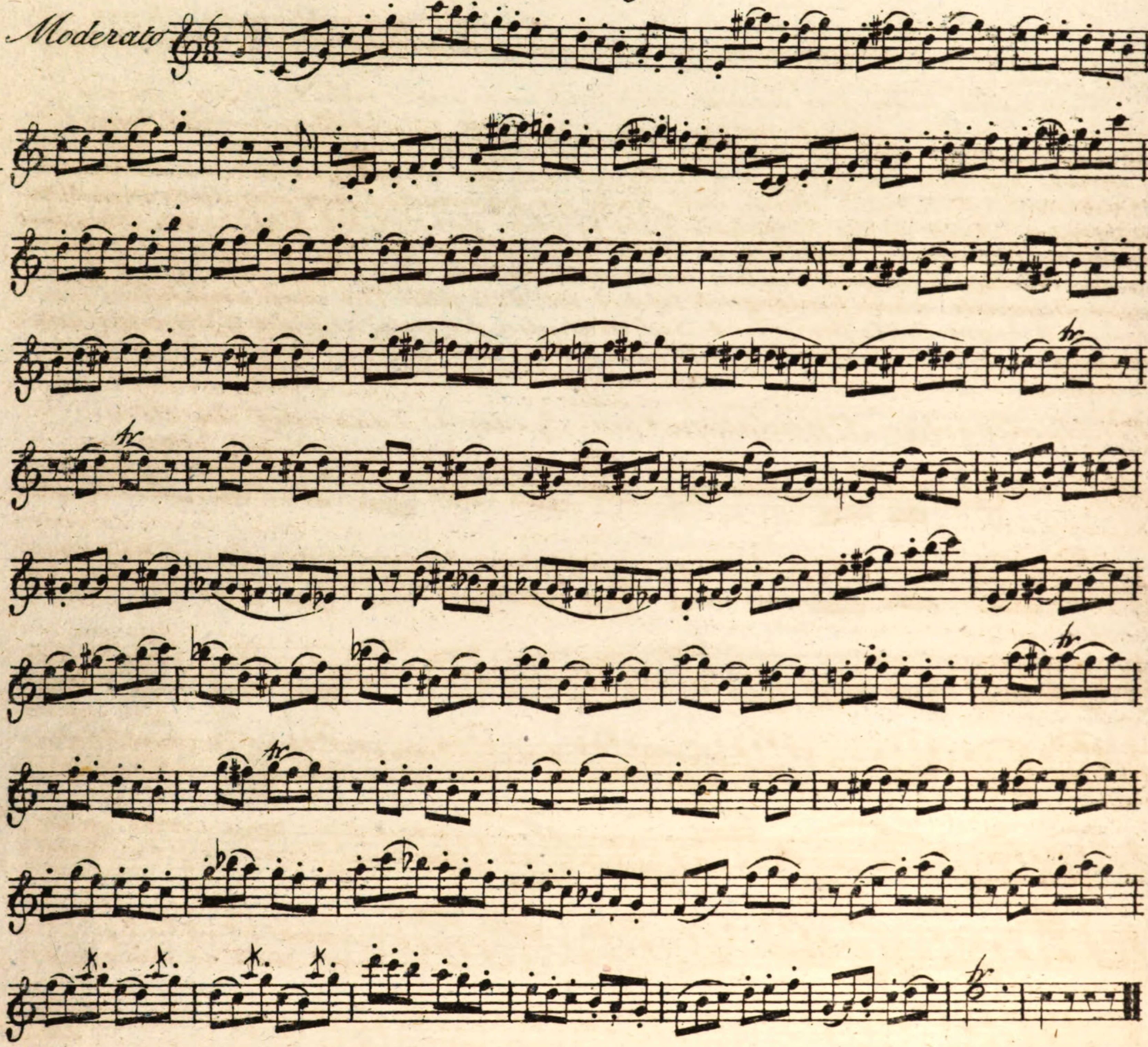
Nun kann man den Schüler nach und nach mehr mit Paſsagen bekannt machen. Um diese gehörig darzustellen, wird eine verschiedene, mannigfaltige Art des Zungenstoſses erfodert, worüber wir 2 Beyspiele hier geben wollen. Wer noch mehreres hierüber zu wiſsen wünscht, der lese den Artikel von den verschiedenen Stricharten in der Violinsch: durch, und suche die paſsendsten auf sein Instrument zu übertragen. Auch in der Singschule giebt es unter den Artikel Paſsagen Seite 66. mehrere für dieses Instrument wohl anwendbare Uebungs-Stücke, welche nur in den Violin Schlüſsel müſsen übertragen werden. Da der Schüler durch die vorigen Beyspiele schon hinlänglich belehrt ist, daſs jeder Ton muſs angestoſsen werden, z. B. beym Schleifen von 4 Sechzentheilen die erste, und die 3 folgenden angehängt u: s: w: so sind diese Beyspiele nach der bey aller andern Musik gewöhnlichen Art bezeichnet.

D.

Verschiedenartige Articulationen im 2/4 oder C Takt auf der Oboe.



Verschiedene Articulationen im $\frac{6}{8}$ oder $\frac{3}{8}$ Takte.



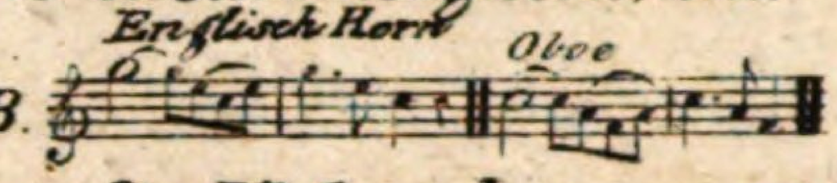
Auch diese Beyspiele, so wie alle vorige kann man in andere Tonarten übersetzen.

Hat der Schüler alles dieses durchgemacht, so übe man ihn noch in den grossen Sprüngen, welche die meiste Sicherheit erfodern; z. B. den Sprüngen von Nonen, Dezimen, Undezimen, doppel-Octaven, von den tiefsten Tönen zu den höchsten, und so umgekehrt, wobey man die in der Singschule bey den gleichen Intervallen angegebenen Regeln im Betreff des portamento beobachten muss, so wie sich überhaupt alle, besonders aber Blasinstrumentalisten ganz nach jener bilden sollten; und gebe ihm vorzüglich gute Stücke von guten Meistern in die Hände. Man lasse ihn hie und da gute Musiker, besonders Sänger hören, und der Schüler wird, wenn ihm anderst eine gute Anlage und Fleiss

zur Seite steht, ein braver Künstler auf diesem schönen, und nicht genug zu empfelenden Instrumente werden.

Bemerkungen über die Behandlungsart des englischen Horns.

Unter jene ältere Blasinstrumente, deren Gebrauch in den neuern Zeiten wieder anfängt, allgemeiner zu werden, gehört das englische Horn, corno inglese. Dieses Instrument ist, genau genommen, weiter nichts, als eine vergrösserte Oboe, die beynahe in einen Halbzirkel gebogen ist. Weil es in dieser Form weder gebohrt, noch gedrechselt werden kann, so ist das Instrument aus 2 ausgestochenen Theilen zusammengesetzt, und mit Leder überzogen: Es stehet eine Quinte tiefer als die Oboe. z. B.



Da nun die Oboe und die Violin einander ganz gleich stehen, die Viola aber um eine Quinte tiefer, wie das englische Horn, so kann man an jenen Orten, wo dieß Instrument fehlt, dasselbe durch eine Viola ersetzen lassen, so, daß der Violaspieler gerade so spielt, als wenn er eine Violin hätte z. B. G wird mit dem 2ten Finger auf der letzten oder E Seite bey der Violin gegriffen, eben so greift es der Violettist auf seiner höchsten der A Seite, und der Ton ist um 5 Töne tiefer, C, wie es oben angegeben wurde.

Was die für dieses Instrument nothwendige Applicatur angehet, so ist sie die nämliche wie bey der Oboe, und das Instrument wird auch, vermittelst eines eben solchen Rohres (dessen Stiefel nur etwas länger, und ein klein wenig gebogen ist) geblasen wie jene. Da dasselbe von den Tonsetzern vorzüglich zum Ausdrucke von sanften, mehr melancholischen Empfindungen gebraucht wird, wozu es sich auch sehr gut wegen der Tiefe seines Tones, und des demselben wie dem Horne anklebenden melancholischen sehr gut eignet, so muss nothwendiger Weise der Tonkünstler, welcher dieses Instrument seiner Natur, und seinem Charakter gemäs behandeln will, eines sehr gefühlvollen Vortrags sich bedienen. Die bey der Oboe anwendbare und nothwendige Delicatesse in Behandlung des Instrumentes wird hier mehr sanfte, oder trauernde Zurückgezogenheit, und das Sanfte in jenem trübt sich hier zur Schwermuth, wohl nicht zu jener, die im Innern brütet, sondern weche den Wechsel der Empfindungen im sanften Schmerzen aufnimmt. Der Tonkünstler muss daher dem Tone desselben eine Art von Fülle immer zu erhalten suchen, und sich beym Vortrage der Noten mehr der Verbindung derselben durch das Schleifen, des Anschwellens und Verlierens des Tons, als des kurzen Abstossens bedienen, und bey der Anwendung des Staccato mehr die sicherneuerenden Gefühle durch Anhalten der Töne, als ein leichtes Spielen derselben geben.

Vom Fagott.

§1. Charakter des Instrumentes.

So wie eine schöne volle Tenorstimme bey dem vierstimmigen Gesange die vortrefflichste Wirkung hervorbringt, indem sie sich in Hinsicht ihrer Höhe so schön der reitzenden weiblichen, wie durch ihre Tiefe der majestätischen Baßstimme des Mannes anschließt, und selbe, so zu sagen, in einander verschmelzt, so besitzt auch ein Künstler, auf dem Fagott alle die nämlichen Mittel, dieselben wichtigen Vortheile dem Instrumental Chore zu leisten.

Der volle rührende Ton dieses Instrumentes ist ganz geeignet, die feyerlichsten erhabensten Empfindungen auszudrücken, den Gedanken beym Vortrage eine Art von Würde zu verleihen, und das Majestätische seiner Tiefe durch die von der Mitte seines Tonumfanges bis in die Höhe sich erstreckende Anmuth zu mildern. Durch die ihm, wie der Oboe eigene Art des Anstoßens der Töne mit der Zunge, bekömmt sein Vortrag, wie jener der Oboe und des Horns einige Aehnlichkeit mit der Sprache, und durch die ihm zukommende Ausdehnung, welche bis an 3 Octaven läuft, ja selbe hie und da überschreitet, so wie durch die in seiner Construction liegende Fähigkeit, aus allen Tonarten ohne Einsätze spielen zu können, erhält derselbe eine Reichhaltigkeit, welche ihn als eines der vorzüglichsten Instrumente charakterisirt.

Daher seine mannigfaltige Anwendung, indem er bald zum Vortrage einer Grund- bald einer Mittel- und sehr häufig zu jenem einer Solo Stimme gebraucht wird; daher der doppelte Schlüssel, jener des Tenors für die Höhe, und des Basses für die Tiefe, welche beyde ein Schüler auf diesem Instrumente sich bald eigen zu machen, suchen muß.

Den fransösichen Namen Basson hat dieses Instrument daher erhalten, weil es nach der Abschaffung der alten Cromorne der Oboe zur Grundstimme diente, und daher Basson de Haut-bois genannt wurde.

§ 2. Vom Baue des Fagotts.

Der Fagott besteht aus einer ausgebohrten Röhre von Ahornholz, die gegen 8 Fuß lang ist, und also in Ansehung ihrer Dimension der Mensur des Principal-Pfeifwerks der Orgel entspricht.

Damit man diese lange Röhre theils bequemer halten kann, theils, u. vorzüglich, damit beyde Hände die Tonlöcher mit Bequemlichkeit erreichen können, ist sie zweyfach zusammengezapft, so, daß das Instrument aus 2 neben einander fortlaufenden Röhren bestehet, die unten am Ende zusammen treffen, und die aus vier einzelnen Stücken zusammengesetzt sind.

An einem dieser Stücke, die Flügelröhre genannt, wird eine andere dünne Röhre von Meßing befestiget, die abwärts gebogen, und wie ein grosses lateinisches S geformt ist, und daher das S genannt wird. Um den Ton eines Fagotts tiefer zu machen, darf man sich nur eines längeren S bedienen. Dabey muß man aber doch darauf sehen, daß dieses S die Verhältniße des ganzen Instrumentes nicht störe, welches man leicht durch die hiedurch unrein gewordenen Töne des Instrumentes merkt. Beßer sind daher in jeder Rücksicht jene Instrumente, bey welchen, um sie tiefer zu machen, nebst dem längern S auch noch ein längerer Flügel ist. Es gibt auch Fagotte mit 3 ^{er} Flügeln, und eben so vielen S.

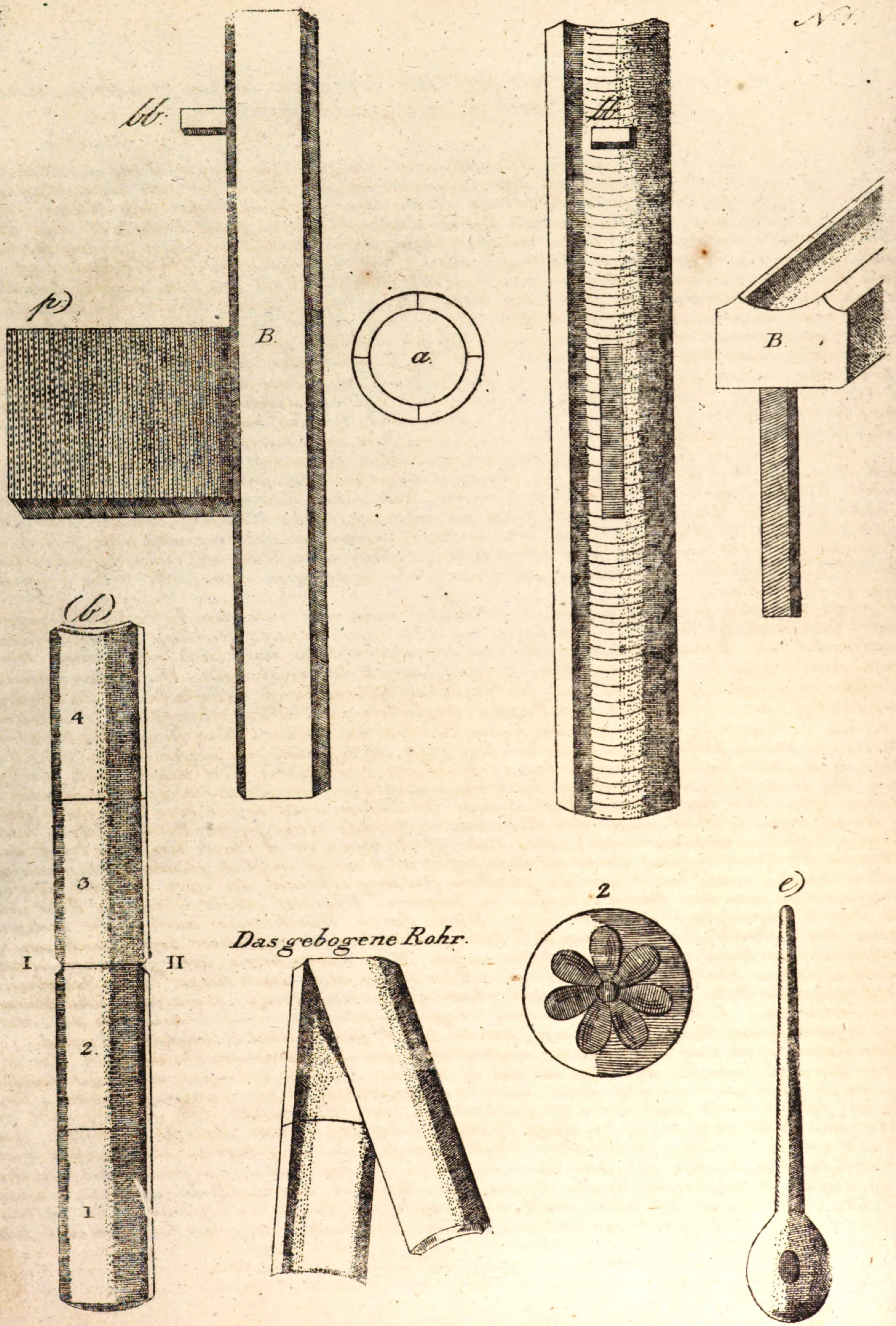
Um manche Töne auf dem Fagott zu gewinnen, selbe reiner zu machen, oder das Ansprechen manches Tones zu erleichtern, hat der Fagott mehrere Klappen. Diese sind: die offene F, und die geschlossene As oder Gis Klappe; die tiefe D und B Klappe, die tiefe Es, und die Fis Klappe, u. auch bey den neuern die hohe a und c Klappe, wie es bey der Figur des Fagotts zur Scala angezeigt ist. Die vollständigsten Fagotte sind diese. Fehlt die a und c Klappe, so sind sie weniger vollständig. Es gibt aber auch, welchen die Fis, andere, welchen die Fis und Es Klappe fehlt.

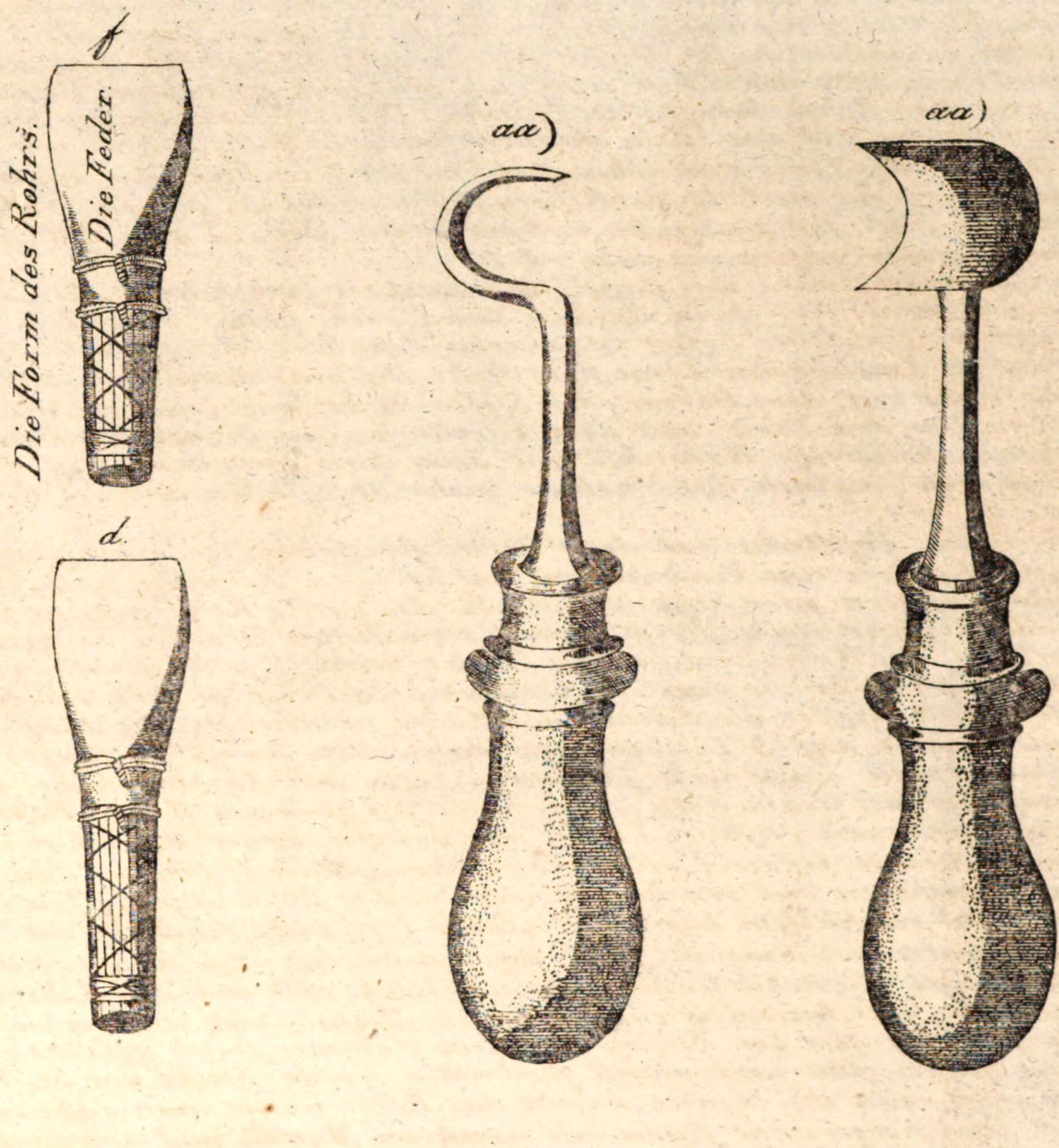
§ 3 Vom Rohre, den nöthigen Werkzeugen es zu machen, und der Art es zu probieren.

Obgleich auf den richtigen Schnitt, und die gehörige Zubereitung des Rohres sehr viel ankömmt, so ist es doch das Wesentlichste für jeden, der sich seine Rohre selbst verfertigen will, gutes Rohrholz zu besitzen, indem sonst alle Mühe und Arbeit fruchtlos sind. Man muß daher darauf sehen, gutes Rohrholz aus den südlichen Gegenden zu erhalten, welches nicht schwammigt, sondern gehörig trocken ist, und den nöthigen Grad der Reife erlangt hat. Um diese schlechte Eigenschaft eines Rohres zu erkennen, darf man es nur mit Speichel naß machen, saugt es denselben leicht ein, und nimmt eine gründlichte Farbe an, so hat es diesen Fehler, und solches Holz darf man nicht zu Rohre verwenden, indem auf selben die tiefen Töne nur schwer angeben, und immer dumpfer werden, je länger man sie spielt. Bey dem Rohrholze muß man auch besonders darauf sehen, dass der Durchmesser des Holzes von der glatten Seite zur rauhen gerechnet, so gering als möglich sey, denn dann hat das Holz seine gehörige Festigkeit. Das beste Holz ist jenes aus Italien, welches eine mehr gelbe Farbe hat, welche immer gelber wird, wenn man es mit Speichel naß macht. Um diess zu erkennen, schneide man nur ein Stückchen von der ausseren glatten Seite weg.

Hat man das Rohrholz für bewährt gefunden, so nehme man ein ganzes Stück dessen Rundung mit a bezeichnet ist, von dem der Durchmesser nicht viel unter, und über einen Zoll betragen darf, aus dem Grunde, weil sonst das zu verfertigende Rohr bey einem grössern Durchmesser des Ganzen eine zu flache Wölbung erhält. Das Ganze theilt man in 4 gleiche Theile, wie es bey a angegeben ist, woraus also 4 Rohre können gemacht werden. Den zum Rohre bestimmten Theil, dessen ohngefähre Länge mit b bezeichnet ist, weicht man nun, ehe man ihn verarbeitet, 4 bis 5 Stunden in Wasser ein.

Ist derselbe genug geweicht, so schneidet man ihn mit dem bey N° 2 angegebenen Ausschneider bey aa) so lange aus, bis man etwas Hellung im Rohrholze wahrnimmt. Dieses Ausschneiden zu erleichtern, lasse man sich ein kleines Werkbänkchen, wie es bey B angegeben ist, von festem Holze verfertigen. Durch den unten befindlichen Zapfen ft) kann man es in einen Schraubstock einspannen. In Abgang des letzten, kann man auch den Zapfen weglassen, und es auf einen Tisch feststellen, welches nothwendig ist, um einen festen Schnitt zu haben. Oben muß das Werkbänkchen eine Rinne haben, von einer solchen Tiefe, daß gerade ein ungearbeitetes Stück Rohrholz in dasselbe passet. Hinten bey bb) ist ein beweglicher Keil angebracht, gleich jenem bey einer Hobelbank, welchen man nach dem Verhältniße des auszuschneidenden Holzes höher oder tiefer setzt. (Auf diesem Bänkchen wird es für eine nur etwas geübte Hand etwas leichtes seyn, das Rohrholz vermittels eines feinen Kehlen-Hobels nach seinem Gefallen auszuarbeiten) Das Rohr theilt man in 4 Theile ein, wie bey b: der 2te und 3te Theil müssen etwas dünner seyn, und soviel möglich gleiche Verdünnung haben, welches man leicht aus der gleichen Hellung erkennt, der erste und 4te aber etwas stärker, um das Band ertragen zu können. Hierauf schabt man das Rohr mit der bey 2 angezeigten Stahlblatte rein. Diese, deren Durchmesser auch nicht viel, wie jener des Rohrholzes über einen Zoll betragen darf, muß auf einer Seite gleich einem gewöhnlichen Hobeleisen angeschliffen seyn. Man kann hiezu sehr gut einen der sonst gebräuchlichen Stahlknöpfe brauchen. (Man kann sich auch hiezu eines Schabeisens, und um das Rohr ganz gleich und glatt zu machen, naß gemachten Schachtelhalmes bedienen.) Um das Rohr leichter biegen zu können schneidet man in der Mitte auf beyden Seiten kleine Ecken ein, welche bey b mit I und II angedeutet sind. Man kann auch das Rohr etwas anfeuchten, um es biegsamer zu machen. Nur sey man darauf bedacht, den Bug in der Mitte des Stückes zu machen, damit das Ende, wo es gebunden werden muß, nicht nachgeschnitten zu werden braucht. Das Meßer, deßen man sich hie und da bedient, oder überhaupt das Instrument, worüber das Rohr gebogen wird, darf nicht scharf seyn, um das Obere nicht zu zerschneiden, welches geschlossen bleiben muß. Ist es gebogen, so schneidet man es auf beyden Seiten zu, um ihm die Form des Fagottrohrs zu geben, und läßt ihm jene Breite, welche man beym Ansatze gewöhnt ist. Ist das Rohr zu breit, so wird der Ton zu wild, indem man nicht im Stande ist, die ganze Luftmaße zu halten, und ihr die zur Bildung eines guten Tones nöthige Modification zu geben. Ein zu schmales Rohr


N. 7.
bb.
p.
B.
a.
bb.
B.
(b)
4
3
I
II
2.
1
Das gebogene Rohr.
2
e)



giebt einen dünnen schlechten Ton, daher es besser ist, lieber ein etwas zu breites als zu schmales Rohr zu brauchen. Am besten ist es zur Erhaltung eines gleichmässigen Ansatzes, sich einer Form zu bedienen, welche man aus einem Stückchen Pergament, Messingblech, oder einer Karte nach dem Modell eines für seinen Ansatz gut befundenen Rohres verfertiget hat.

Bey d und bey f sind 2 Formen eines Rohrs, bey jenem eines schmälern, bey diesen, die eines breitern, nach dem Modell der Pariser Fagott Schule.

Ist dieses geschehen, so drückt man 2 Ringe oder Bänder von Eisen oder Messingdrath darüber; diese Ringe macht man auf einem eisernen Dorne, welcher oval, und von dem nämlichen Verhältnisse, als die Mitte des Fagottrohrs, seyn muss.

Der erste Ring wird ohngefähr in der Mitte des Rohrs angelegt, und zwar so fest, dass er sich ja nicht schiebt, man muss ihn mit Vorsicht an den gehörigen Ort schieben, indem man ihn nach und nach vorwärts zwängt. Um die Ringe zu befestigen, bedient man sich eines platten Polirstahles, oder eines Messers ohne Schneide, damit das Rohr nicht verschabt wird.

Der 2te Ring, welcher etwas kleiner seyn muss, als der erste, wird etwas entfernt, ohngefähr 3 Linien unter dem ersten angebracht. An dem Orte, wo der Band angelegt werden soll, macht man verschiedene Kerben ins Rohr, dann spaltet man es an dem untern Theile an 5 bis 6 Orten, damit man ihm die

runde Form des S geben könne. Sind die dräthenen Ringe angelegt, so macht man den Band; und um ihn desto sicherer machen zu können, steckt man das Fagottrohr an einen eisernen Dorn oder Stift, welcher bey e angezeigt ist, dessen äusseres Ende bis an den ersten Ring gehen muss, um dadurch dem innern Theile des Fagttrohrs die runde Form, und die Grösse des Theils des S zu geben, auf welches es passen muss. Dieser Stift muss sehr geglättet, und sollte vorher mit irgend einem Fette bestrichen seyn, um ihn nach gemachtem Bunde um so leichter aus dem Rohre bringen zu können. Die Aufmerksamkeit auf diesen Punkt ist um so wichtiger, als das Rohr dadurch seine Wölbung erhält, von derem Zustande die Güte des Tones viel abhängt. (Um diese leichter und sicherer zu erhalten, bindet man hie und da das Rohr mit Faden bis an den ersten Messing-Bund, ehe man den Stift fest eindrückt, welcher Faden aber bey dem 2ten oder eigentlichen Bande wieder abgenommen wird.)

Hierauf macht man den Band mit starkem gewichsten, mehrmal doppeltgenommenen Garne, oder etwas starkem Bindfaden, hängt denselben unter dem 2ten Ringe an, (welches besser ist, als ober dem 2ten Ring) und setzt ihn bis zu der mit F bezeichneten Linie fort, zieht ihn nur dann fest zusammen, wen̄ das Rohr recht auf dem Dorne oder Stifte steckt, und befestiget ihn mit platten Knoten. Um den Dorn aus dem Fagottrohre zu bringen, bedient man sich eines kleinen hölzernen Hammers, mit dem man ganz leicht auf den Band klopft, wodurch zugleich das Unebene mehr abgeglichen, und die Knoten platter werden.

Wenn das Fagottrohr aus dem Dorne gezogen ist, so muss man es umdrehen, und es wie eine Feder halten, welche man schneiden will. Viele lassen aber auch den Dorn oder Stift stecken, bis das ganze Rohr geöffnet ist, weil es so weniger der Gefahr eines der Wölbung schädlichen Druckes ausgesetzt ist.

Der Theil des Rohrs, welcher die Feder wird, (jener Theil, welcher in den Mund kömmt) wird wie ein Keil geschnitten, oder mit andern Worten, man nim̄t mit einem Federmesser die Schale des Rohrs in schräger Richtung ab, so zwar, dass, indem man auf 5 Linien unter dem ersten Ringe anfängt, das Federmesser immer tiefer einschneide, je weiter es gegen den Ansatz kömmt, wodurch es die Schräge erhält, welche man an dem obern Theile des Fagott-Rohres wahrnimmt. Allein man verfahre hiebey nur äusserst vorsichtig und genau, denn ein falscher Schnitt verdirbt alles, man nehme daher lieber zu wenig als zu viel, besonders ja nicht zu viel von hinten weg, bis das Rohr vorne offen ist, wo man ja doch leichter nachhelfen kann. Alsdann legt man den Theil des Fagottrohrs, der zum Ansatze bestimmt ist, flach auf ein hartes und ebenes Stück Holz, um das äussere End des Rohrs leichter abzuschneiden, oder um das Rohr zu öffnen. Dieses geschieht mit Ansetzung eines scharfen Meissels oder einer scharfen Rasiermesserklinge, wobey aber der Schlag mit dem Hammer frisch geführt werden muss, damit der Ansatz glatt und schnell geschnitten werde. Steckt der Stift noch im Rohre, so zieht man ihn heraus, weicht das Rohr, wenn man dasselbe hinlänglich glatt und hergerichtet findet, ein wenig im Munde, und untersucht noch einmal, ehe man es probiret, ob die Drath Bunde, besonders der erste, noch ganz feste sind. Findet man aber das Rohr nicht glatt oder fähig genug die erfoderlichen Erzitterungen hervor zu bringen, so muss man dasselbe, ehe man es anbläst, ganz leicht mit einer wohlgeschärften Rasier - oder Federmesserklinge, und endlich mit einem Stück Glas schaben, und dann probieren.

Findet man es zu sehr geschlossen, so drückt man es mit einem kleinen Zängchen auf den beyden Seiten des ersten Ringes ein wenig zusammen, ist es zu weit offen, so drückt man es eben so auf dem 2ten Ringe, und wenn das Rohr noch zu dick ist, und die gehörige Erzitterung noch nicht hat, so muss man es verdünnen. Fehlt es ferner an der Höhe, so nimmt man mit einem scharfen Messer von vorne das Holz weg; fehlt es an der Tiefe, so schabt man von hinten, aber alles mit Behutsamkeit; geht es aber zu hart, so ist die viele Wölbung gewöhnlich Schuld, hier hilft man, wenn man den ersten Bund ein wenig zusammen drückt. Wenn das Rohr die Töne dumpf angibt, so sehe man, ob es nicht zu viel Holz hat, d. h. ob es genug ausgehohlt sey, hier hilft man, wen̄

man es auf beyden Seiten ein wenig abschabet, oder wenn man es zu stark glaubt, von der Schale, wie schon angegeben wurde, etwas abnimmt. Derjenige, dem es nicht ganz gelingen sollte, nach der angegebenen Art Rohre gut verfertigen zu können, wird vielen Vorschub erhalten, wenn er ein schon verfertigtes gutes Fagottrohr auseinander macht, um alle seine Theile zu untersuchen, und dañ während der Verfertigung oft ein fertiges Rohr betrachtet, um alle Verhältniße vergleichen zu können. Wenn man seine Rohre nicht selbst verfertiget, so muſs man darauf sehen, daſs das Rohrholz die oben angegebenen guten Eigenschaften habe; daſs das Rohr nicht zu stark, und nicht zu schwach; daſs der Ring oval, und nicht platt sey, damit es einen vollen, lieblichen und starken Ton giebt, besonders aber, daſs es einen guten und festen Bund habe, denn sonst werfen sich die Rohre, und verlieren ihre Güte. Wird das Rohr aus Alter schwach, (was auch durch häufiges Blasen geschieht, weswegen man immer mehrere im Vorrathe haben sollte) so kañ man es eine Linie lang abschniden, dadurch wird es stärker, kann länger gebraucht werden, und wird oft beſser.

§ 4 Haltung des Instrumentes, Stellung des Körpers, und Art einen guten Ansatz zu erhalten.

Man nimmt den Fagott in seiner Mitte mit der linken Hand, der frey gelassene Daumen wird wider das Instrument gedrückt, um die Klappen nicht zu berühren. Indem man den untern Theil des Instrumentes etwas rechts hält, so befestiget man ihn mittels eines Bandes an einem Knopfe des Kleides, und zwar so, daſs die Oeffnung des S dem Munde gerade gegenüber ist, und indem man das Rohr aufsteckt, muſs man mit der linken Hand hinaufrücken, damit man es mit der rechten befestigen kann.

Ehe man das Rohr aufsteckt, muſs es ein wenig angefeuchtet und angeblasen werden. Das S muſs ein wenig auswärts gedreht werden, indem dieses die Applicatur erleichtert. Da das Rohr ein wenig abwärts stehen muſs, (wovon der Grund weiter unten) so muſs das Instrument auf der rechten Hüfte ruhen, und mit der rechten Hand gehalten werden. Diese muſs man so weit herunterlaſsen, daſs ihre 3 ersten Finger den Löchern gegenüber stehen, wohin sie gehören.

Wenn diese Stellung genommen ist, so muſs sie beybehalten werden, indem man den Knochen, der das groſse Glied des Zeigefingers an den Daumen-Ballen befestiget, leicht an das Instrument andrückt.

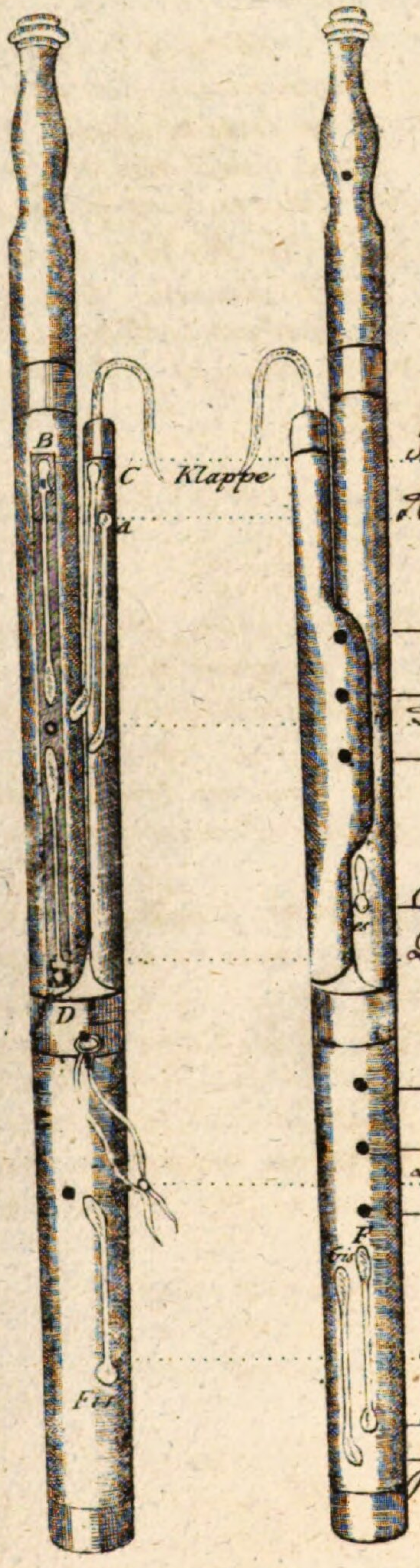
Der obere Theil des Instrumentes wird auf die nämliche Art mit der linken Hand gehalten. Den Knochen muſs man in der Höhe des Lochs anlegen, in welches das S gesteckt wird zwischen den B und D Klappen frey gehalten, damit er sowohl diese, als jene berühren kann.

Mehrere Künstler halten zwar den Daumen frey, drücken ihn aber auf das Instrument neben der B Klappe. Diese Lage ist sehr falsch, und muſs vermieden werden, denn sie verursacht vieles Steife in den Fingern des Spielers, verursacht beym Gebrauch der Klappen gezwungene Bewegungen, und ist überhaupt der Leichtigkeit in der Ausführung sehr hinderlich.

Was die Stellung des Körpers betrifft, so muſs der Körper und der Kopf immer gerade gehalten werden, und die Ellenbogen dörfen den Körper nicht berühren. Der rechte muſs von demselbe hinlänglich entfernt seyn, damit die Finger frey spielen, und ihre Schnellkraft behalten können. Durch die Lage der Hand ist der linke Ellenbogen natürlich dem Körper etwas näher, als der rechte.

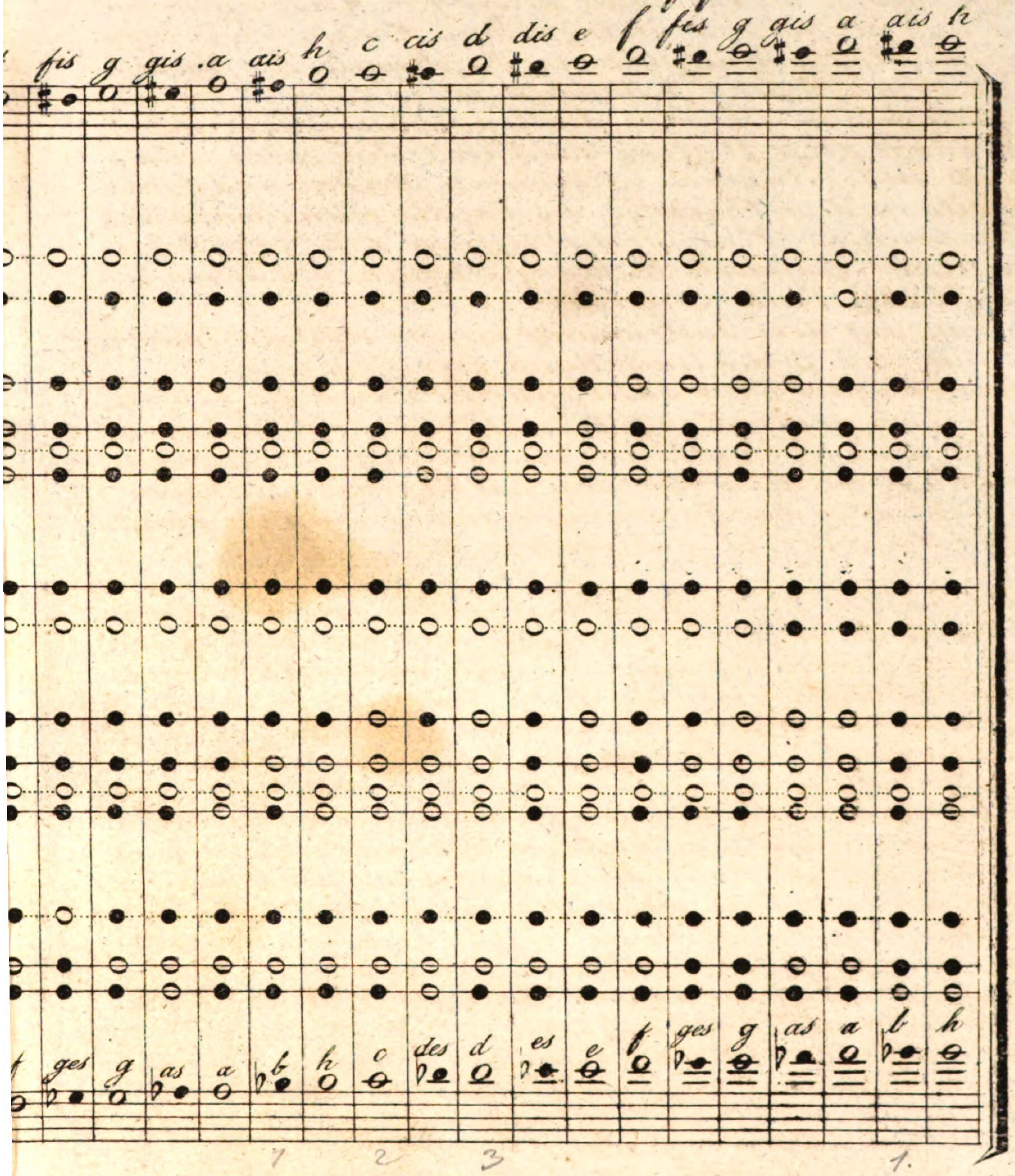
Hat der Schüler diese Haltung gefaſst, und in den Bewegungen der Finger eine Leichtigkeit erhalten, so muſs er, ohne zu spielen, versuchen, die Löcher und Klappen zu öffnen, und zu schlieſsen, und wenn er damit hinlänglich bekannt ist, und sich die verschiedenen oben angezeigten Lagen eigen gemacht hat, so suche man ihm einen guten Ansatz beyzubringen.

Scala für einen Dresd'ner Fagott mit





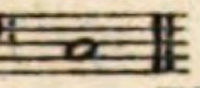
r hohen A und C Klappe.



Um diesen zu erhalten, muſs das Fagottrohr auf die untere Lippe so gelegt werden, daſs man den Kopf weder zu erheben, noch zu bücken braucht; denn in diesen beyden Fällen würde das Athmen erschwert, und das Hervorbringen eines guten Tones gehindert werden; ein Vortheil, den man nur durch eine natürliche Lage erhält.

Das Fagottrohr muſs ein wenig abwärts gehalten werden, so daſs es mit der Lippe, auf welcher es liegt, einen Winkel mache. Diese Neigung ist nöthig, um das Erzittern des Rohrs nach Willkühr abzuändern; denn wenn das Fagottrohr flach auf der Lippe läge, so würde man dieses Erzittern nicht in seiner Gewalt haben, und nur rauhe und unangenehme Töne hervorbringen. (Ein groſser Theil der mechanischen Vollkommenheit des Fagottspielers, so, wie überhaupt derjenigen, welche Rohrinstrumente behandeln, ist es daher, diese verschiedenen Modificationen nach dem zu gebenden Ausdrucke leiten zu können.)

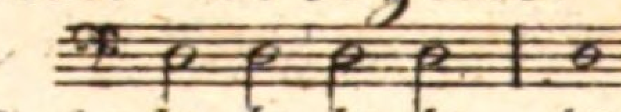
Auſserdem, daſs man durch diese Neigung des Fagottrohrs einen vollern Ton erhält, wird man auch seines Ansatzes vollkommen Meister, und erhält dadurch die Leichtigkeit, alle in dem Umfange des Fagotts enthaltenen Töne mit Sicherheit angeben zu können. Nur in den tiefsten z. B. vom B bis zu F muſs der Mund eine etwas geänderte Richtung erhalten, um diesen Tönen mehr Stärke, und die gehörige Fülle zu geben.

Die erste Note, welche man auf dem Jnstrumente hervorzubringen suchen muſs, ist C  welches mit 1, 2, 3, der linken Hand gegriffen wird.

Um diesen Ton hervorzubringen, wird das Fagottrohr durch die Lippen bis ohngefähr auf 3 Linien vom ersten Ringe bedeckt, man legt die Lippen so an das Fagottrohr an, daſs die Luft auf keiner andern Seite durchdringen kann, bringt hernach die Zunge vor, als wollte man das Fagottrohr zustopfen, und bringt dann die Luft blasend in das Jnstrument, indem man die Zunge zurüke zieht, als wollte man die Sylbe tu aussprechen. 

Zwar hängt das meiste von der Wirkung beym Anstoſsen von dem Consonanten, und weniger vom Vocale ab; allein letzterer gibt doch der Bildung des Tones mehr Fülle, wenn er eine durch denselben erzeugte mehr volle als zugespitzte Lage des Mundes bewerkstelliget. (Jn der Höhe verwechseln manche das tu in ta, und hie und da in te, aber der Ton wird etwas spitziger.)

Man vergesse nur nicht hier gleich im Anfange den Schüler aufmerksam zu machen, daſs er bey der Hervorbringung irgend eines Tones genau sowohl auf die richtige Höhe und Tiefe, als die Eigenschaft des Klanges während dem Hervorbringen, ob er zu rauh, zu stark oder zu schwach, u. s. w. sey, Acht habe, und seine Gehörwerkzeuge gespannt zu erhalten sich gewöhne; denn der Schüler muſs es sogleich zu bemerken suchen, ob einem Tone mehr oder weniger Luft, mehrere oder wenigere Erzitterung zukommen müſse. Dieses vergeſse man bey keiner Uebung, damit es bey Zeiten zu einer guten Gewohnheit übergehe.

Der Ton D erfodert die nämliche Lage der Lippen 

Er wird gegriffen, indem man links den 1ten und 2ten Finger deckt.

Was die andern Töne der aufsteigenden Tonleiter betrifft, so muſs man bey denselben die Lippen nach und nach einziehen, um ihnen mehr Gewalt zu geben, die Töne zu halten. Jm Gegentheile muſs man bey der absteigenden die Lippen nach und nach wieder vorwärts bewegen, damit sie jene Schlaffheit erhalten, welche zur Erzeugung der tiefen Töne nöthig ist.

Es ist gewöhnlich, daſs die Schüler im Anfange die Backen aufblasen, wenn sie die Luft in das Jnstrument bringen. Dieser Fehler schadet den Bewegungen der Zunge, verhindert die Abänderung der Töne, und sieht übel aus. Eben so aufmerksam muſs man bey Anfängern seyn, daſs die Zeit der Uebung nicht zu lange daure; denn wenn die Lippen ermüdet sind, darf man selbe nicht anstrengen, besonders, wenn der Ansatz nicht schon einige Festigkeit erlangt hat, da man in diesem Falle die Lippen mit den Zähnen unterstützt, wodurch ein schlechter Ton, und ein gezwungenenes Spiel entsteht.

Hat der Schüler sich mit Allem diesen bekannt gemacht, dañ lasse man ihn die Tonleitern sowohl harte als weiche blasen, doch so, dass man mit den leichtesten, und diesen im Anfange nur vom wenigsten Umfange beginne, z.B. vom C, F, G u. s. w. Hiezu wird erfodert die Kenntniss

§ 5. Vom Fingersatze.

Wegen der zu grossen Verschiedenheit im Baue, der verschiedenen Art des Einspielens der Instrumente, lassen sich für den Fagott, so wie für die meisten Rohrinstrumente keine durchaus bestimmte Regeln des Fingersatzes geben. Der nämliche Ton wird mit dem nämlichen Griffe bey einem Instrumente zu hoch, bey dem andern zu tief, bey dem 3ten stimmt er rein: ein Instrument hat für diesen oder jenen beschwerlichen Ton eine Klappe, welche dem andern fehlt u. s. w.

Alles, was sich daher in dieser so sehr wichtigen Materie thuen läst, ist, mehrfache Griffe für die zweideutigeren Töne anzugeben, und eine nach der gewöhnlichen Fagott Structur berechnete Critik über jeden einzelnen Ton im ganzen Tonumfange anzuhängen, und zuletzt noch einige Mittel anzugeben, wie man manche dumpfe oder überhaupt schlechte Töne verbessern könne, wodurch man in den Stand gesetzt wird, sowohl alle beschwerlichen, und zu vermeidenden Töne auf diesem Instrumente kennen zu lernen, als sich die für sein Instrument passenden Griffe auszusuchen.

Wegen der bey uns sehr häufigen Dresd'ner Fagottinstrumenten ist die Tablatur nach der Structur dieser eingerichtet, doch so, dass auch alle andern Griffe, besonders in der Höhe, wo die in der Pariser Fagott Schule gegebene Scala mit dieser differirt, angegeben sind. Da es auch nebst dem manchem beschwerlich fallen würde, wegen der Menge der Punkte, welche in einer Fagott Scala der vielen Klappen wegen vorkommen müssen, die richtigen Griffe gleich zu finden, so sind sie in der folgenden Critik auch in der Regel noch einmal ganz kurz angegeben.

§ 6. Critik über alle auf dem Fagotte befindlichen Töne, nebst der Anzeige, der dazu gehörigen Griffe.

Das B  (rechts und links alle Löcher sammt allen Klappen geschlossen) ist nach der Scala richtig. Man nehme aber das Rohr nur an der Spitze in den Mund, und drücke es so wenig als möglich zusammen.

Das H  eben so, nur müssen die Lippen zusammen geprest werden. Gerade zu ist es schwer, und unsicher anzublasen, wenn aber B vorherging, so ist es reiner, doch sollte man es im Satze vermeiden.

Das C  (alle 6 Finger, links das Daumenloch, und die tiefe D Klappe, rechts das Daumenloch, und mit dem kl: Finger die F Klappe gedeckt) Bey diesem Tone werden die Lippen etwas mehr als bey B zusam̄engedrückt.

Das Cis  eben so, nur wird links das Daumenloch halb geöffnet; Auch dieser Ton sollte von den Tonsetzern vermieden werden.

Das D  (Alle 6 Finger, links die tiefe D Klappe, rechts das Daumen-Loch, und mit dem kl: Finger die F Klappe gedeckt)

Das Dis oder Es  (alle 6 Finger, links mit dem Daumen die tiefe D Klappe geschlossen, und mit dem kl: Finger das Es Kläppchen geöffnet) rechts das Daumenloch, und mit dem kl: Finger die F Klappe gedeckt.

Für jene Fagotte welche die Es Klappe neben der D Klappe haben, muss die D und Es Klappe mit einem Drucke des Daumens berichtiget werden.

Es gibt aber auch Fagott, welche keine Es Klappe haben, da muss mit dem linken Daumen die B Klappe, und das Daumenloch zugleich gedeckt werden.

Das E (alle 6 Finger, rechts das Daumenloch, und mit dem kleinen Finger die F Klappe gedeckt.

Das F (alle 6 Finger, rechts mit dem kl: Finger die F Klappe gedeckt)

Das Fis (alle 6 Finger rechts mit dem Daumen die Fis Klappe geöffnet, und mit dem kl: Finger die F Klappe gedeckt) Hat der Fagott keine Fis Klappe, so muss man auch die F Klappe weglassen, und nur das Daumenloch rechts schliessen.

Das G (alle 6 Finger)

Das Gis alle 6 Finger, rechts die verschlossene Gis Klappe mit dem kl: Finger geöff . . . net)

Das A (links 3 Finger, rechts den 1ten und 2ten)

Das B (links 3 Finger, rechts den 1ten und 3ten.) Dieser Ton ist gewöhnlich etwas zu scharf, man darf daher die Lippen nicht zu sehr zusammen pressen, und muss mit dem Ansatze helfen.

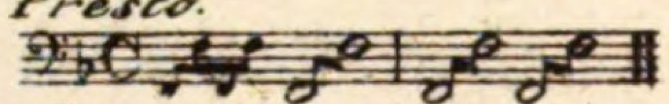
Das H (links 3 Finger, rechts den 1ten) Wenn man rechts den 2ten und 3ten nimmt, und die Gis Klappe öffnet, so wird der Ton heller, aber etwas zu hoch. Der Ansatz muss helfen.

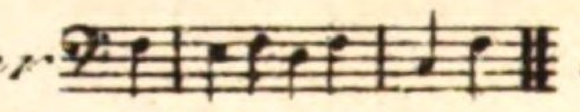
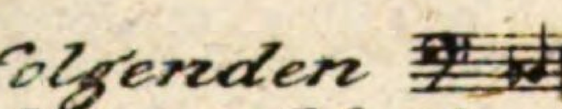
Das C (l: 3 Finger) Ist es zu hoch, so nimmt man r: die Gis oder auch die F Klappe.

Das Cis (l: den 1ten und 2ten, r. den 1ten und die Gis Klappe) man kann auch letztere weglassen, allein sie macht besonders beym Aushalten den Ton sicherer.

Das D (l: den 1ten und 2ten)
Das Dis (l: den 1ten und 3ten)
Das E (l: den 1ten)
} Bey diesen 3 Tönen kann man auch die Gis Klappe dazu nehmen, oder weglassen; sie giebt aber dem Tone mehr Sicherheit.

Das f Kann man ganz leer nehmen. Ist es ein wenig zu hoch, so wird der 3te Finger der linken Hand gedeckt. Man kann auch rechts alle 3 Finger decken, wie es in der Tablatur angezeigt ist. Bey folgender Stelle in sehr geschwinden Zeitmaasse



nimmt man es auch so, für das untere: links die 3 Finger, rechts die 3 Finger, und mit dem kl: Finger die F Klappe gedeckt. Beym obern f, werden die Finger der linken Hand aufgehoben. In folgender Stelle nimmt man es ganz leer  so wie bey der folgenden  die schon vorhandenen Finger der rechten Hand allzeit liegen bleiben können.

Das Fis (l: den 2ten und 3ten, r. den 1ten, 2ten, 3ten, und die F Klappe gedeckt. Man nimmt es auch so: l. den 1, 2, 3ten, r. den 1, 2, 3ten die F Klappe und mit dem Daumen die Fis Klappe; so ist es reiner. —

Das g (alle 6 Finger)

Das Gis (alle 6 Finger, und die Gis Klappe)

Das A (l. 3 Finger, r. den 1ten und 2ten) Ist es zu hoch, nimmt man die F und Fis Klappe.

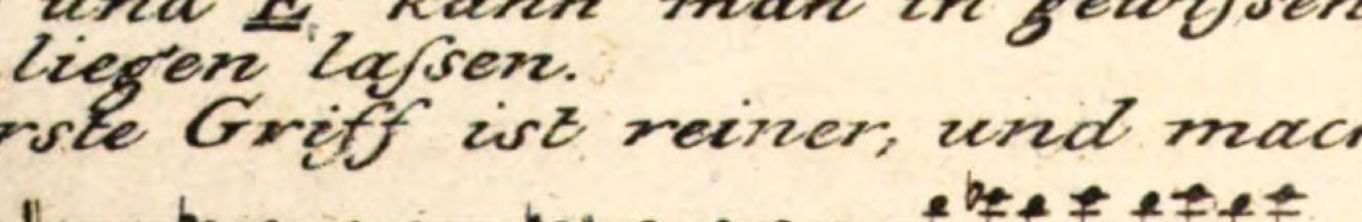
Das Ais, oder b (l. 3 Finger, r. den 1ten und 3ten)

Das H (l. 3 Finger, r. den 1ten, oder auch rechts den 2ten und 3ten, nach welchem Griffe dieser Ton in der Regel rein ist.

Das C̲ (l. 3 Finger)
Das C̲is (l. den 1, 2ten, r. den 1ten)
Das d̲ (l. den 1ten und 2ten)
} und die Gis Klappe, welche man aber auch weglassen kann.

Das D̲is oder E̲s (l: 1 und 2, r. alle 3 Finger) oder auch l. 1 und 3; bey D̲is, E̲s und E̲ kann man in gewissen Fällen auch die 3 Finger der rechten Hand liegen lassen.

Der erste Griff ist reiner, und macht den Ton heller; der letzte bequemer z. B.



Das e (l. den 1^{ten}, r. die Gis Klappe, oder links den 1^{ten} und 3^{ten}, r. alle 3 Finger. Letzterer Griff wird bosonders beym Aushalten angewandt.

Das f (l. den 2^{ten}, r. alle 3 Finger) Man nimmt es auch leer, aber es ist zu tief, doch ist es in geschwinden Paßagen, in der Mitte von Verzierungen z. B. bey den Mordenten anwendbar. Jn folgender Stelle nimmt man das F blos mit dem 2^{ten} Finger der l. Hand. und das c mit dem ersten. 

Das Fis ist nach der Scala gut, man kann es aber auch mit dem 2^{ten} und 3^{ten} links, mit dem 1^{ten} und 2^{ten} rechts, und der F Klappe nehmen.

Das G ist nach der Scala in der Regel zu hoch. Man kann es noch auf zweyerley Art nehmen, wo es reiner wird: l. den 2^{ten} und 3^{ten}. rechts den 1^{ten} allein. Jst es so etwas zu scharf, so nimmt man die F Klappe dazu, dañ wird es tiefer, und leichter zu blasen. Um diesen Ton sicher zu haben, greife man Gis vorher.

Das Gis ist ein auf allen Fagotten schwieriger Ton. Der Griff in der Scala ist richtig, man kann es aber auch so nehmen: l. den 2^{ten} und 3^{ten}, rechts die Gis Klappe, welche man aber auch weglaßen kann.

Das A (l. alle 3 Finger, dazu noch die a und tiefe D Klappe, wie es in der Scala angezeigt ist, ist gut) Ohne a Klappe ist es ein schwieriger Ton, und wird genommen mit l. den 2^{ten} und 3^{ten}, die tiefe D Klappe, r. den 2^{ten} und 3^{ten}, und die Gis Klappe: oder links den 2^{ten} und 3^{ten}, und die kl: es Klappe, wie es in der Pariser Fagott Schule angegeben ist.

Manche öffnen noch die hohe Klappe am Flügel

Das b (alle 6 Finger, die tiefe D Klappe, zugleich mit einem Griffe die F Klappe gedeckt, und die Gis Klappe geöffnet, wie in der Scala) Jn der Pariser Fagott Schule ist der Griff folgendermaßen: die hohe Klappe geöffnet, l. den 1, 2 und 3^{ten}, die tiefe D Klappe geschloßen r. den 1, 2. 3^{ten}, die Gis Klappe und F Klappe.

Das h (l. alle 3 Finger, r. den 1^{ten} und 2^{ten}; die tiefe D Klappe, die F und Gis Klappe zugleich, wie in der Scala) Nach der Par. Schule: links den 1^{ten} und 2^{ten}, die hohe Klappe, rechts den 1^{ten} und 2^{ten}, die Fis und F Klappe.

Das C l. den 1, und 2^{ten}, die tiefe D Kl: zugleich das C Loch und die hohe C Klappe, rechts den 1^{ten}, 2^{ten}, die F Kl: und das Daumenloch. Nach der Par: Schule: l. den 1, und 2^{ten}, die hohe Klappe, tiefe D Klappe r: den 1^{ten}, das Daumenloch und die F Klappe.

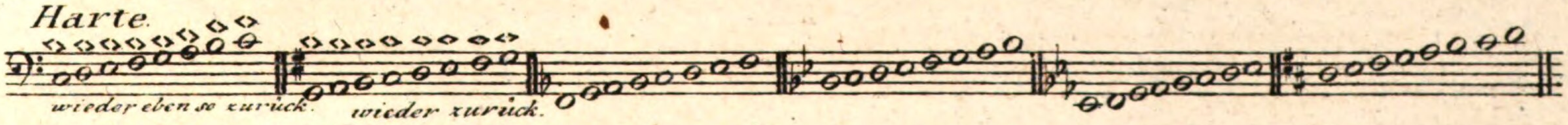
Das Cis l. den 1, und 2^{ten}, die tiefe D Klappe. zugleich das C Loch und die hohe C Klappe, r. nur den ersten und das Daumenloch. Nach der Par: Schule l. den 1^{ten} und die hohe Klappe.

Das d links den 1^{ten} Finger und die hohe C Klappe. Nach der Pariser Schule blos mit der hohen Klappe.

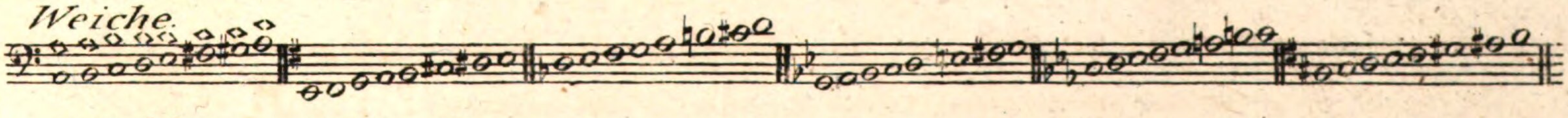
Das Dis oder es nur die hohe C Klappe.

Nun laße man den Schüler alle Tonarten, harte und weiche, im Anfange beschränkter, und späterhin ausgedehnter durchnehmen, doch so, daß er immer von leichteren zu den schwereren geleitet werde. Auch setze man manche Stellen in den Tenor-Schlüßel, damit derselbe mit beyden bald bekannt werde. z. B.

Harte.



Weiche.

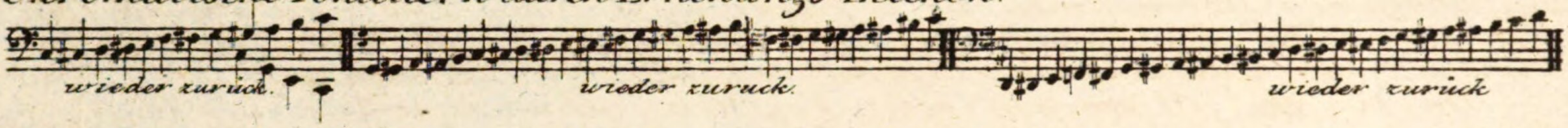


ausgedehnt:

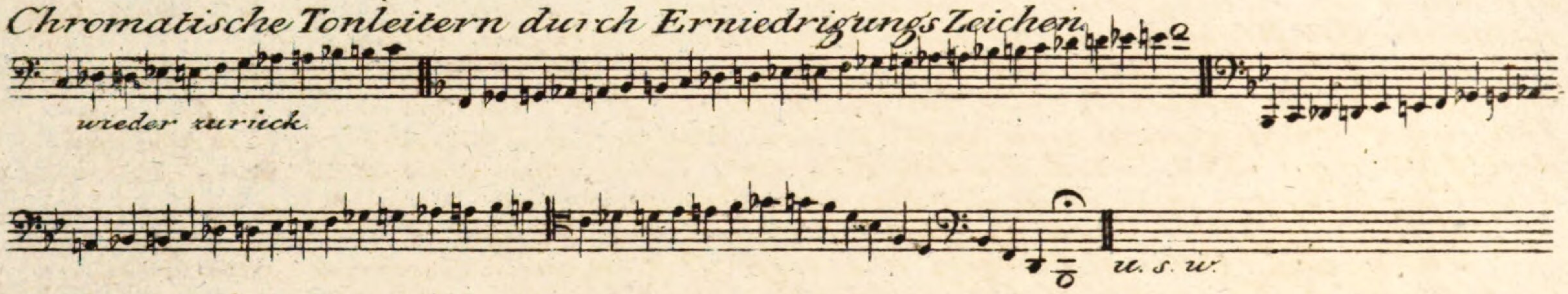


Hierinn kömmt es auf den Schüler an, ob er den Ansatz leichter oder schwerer gewinnt. Hiernächst kann man die nämlichen Tonleitern mit erhöhten und erniedrigten Tönen durchgehen, wobey man aber darauf sehen muss, dass der Schüler die Finger beym Spielen nicht zu weit von den Löchern entferne, sondern sie denselben immer gegenüber halte, damit er sie, wenn er sie braucht, sogleich, frey, und ohne Anstrengung anwenden kann; auch ist es besser wenn die Finger beym Spielen lieber auf die Löcher schlagen, als auf denselben gleiten.

Chromatische Tonleitern durch Erhöhungs-Zeichen.



Chromatische Tonleitern durch Erniedrigungs Zeichen.



Hier hat der Lehrer eine gute Gelegenheit, dem Schüler die genaue Kenntniss seines Instrumentes, durch Wiederhohlung der in der oben angegebenen Critik gemachten Bemerkungen, beyzubringen. Nur sey man im Anfange sehr behutsam, diese Uebungen zu viel in die Höhe, und zwar höchstens nur bis in das G auszudehnen; denn das Suchen der Höhe, ohne besondere Festigkeit im Ansatze, verdirbt die Tiefe, welche der wahre Künstler auf diesem Instrumente haben muss, so zu sagen mehr, als die Höhe, wenn er dieses Instrument seiner Natur gemäss behandeln will. Wer wird nicht eine volle männliche Tenor Stimme einer exaltirten, einseitig hohen vorziehen! Doppelt verderblich ist dies Verfahren bey dem Anfänger, denn durch zu frühzeitige Anstrengungen, die er anwenden müsste, um diese Töne heraus zu bringen, würden sich seine Lippen verhärten, und jene Biegsamkeit verlieren, welche zum guten Ansatze erfoderlich ist. Ein voller runder, dabey doch sanfter Ton, Fülle in der Tiefe, schöne Mitteltöne, welche sich nicht zu spitzig in die Höhe ziehen dürfen, sind die vorzüglichsten Mittel zum ausdrucksvollen Vortrage, welchen der Kenner fodert, da er im Gegentheile die leere Einbildung manches Spielers auf ein paar in der Höhe errungene Töne, mit Vernachlässigung des eben Angegebenen billig verlachen muss.

Um das Tragen im Tone dem Schüler beyzubringen, und ihn gehörig darinn zu üben, kann man mit demselben die Terzen, Quarten, Quinten u.s.w. ganz nach der in der Singschule gegebenen Anweisung durchnehmen (wobey aber der dort vorgezeichnete Violin Schlüssel in den Bass oder Tenor-Schlüssel muss übersetzt, so wie überhaupt diese Beyspiele nach diesem Instrumente eingerichtet werden) man kann von Zeit zu Zeit, um ihm die Anwendung hievon in andern Stücken zu zeigen, kleinere oder grössere Uebungs-Stücke nach dem Verhältnisse seiner Kräfte in die Hände geben. Hiezu ist ihm nöthig die Kenntniss

§ 7. Von der verschiedenen Articulation auf dem Fagott.

Es gibt eigentlich nur zwey Arten von Articulationen, das Schleifen,

und das Stoßen, welches letztere in den kräftigern und gelindern Stoss (Staccato) eingetheilt wird. Das Schleifen wird hervorgebracht, indem man die Zunge von der Oeffnung des Rohres zurücke zieht, und auf der ersten Note des angezeigten Bogens die Sylbe tu ausspricht, wobey man die Lippen so wenig als möglich zusammen drücken darf, um dem Tone das Angenehme, Volle zu lassen, z. B. 

Beym Stossen wird jede Note mit der Zunge einzeln angestossen; beym härtern Stossen mit vieler Festigkeit, wobey man besonders darauf zu sehen hat, dass die Finger und die Zunge immer zugleich wirken, damit das Stossen rein und genau werde. 

Das Staccato muss mit weniger Anstrengung, als die vorige Art des Stossens, ausgeführt werden, daher darf der Stoss mit der Zunge nicht so schnell, muss aber doch eben so deutlich und bestimmt, wie der vorige, gegeben werden. Man hüte sich aber hiebey, den Laut aus der Gurgel zu bringen, und das Kinn zu bewegen. Diese Fehler benehmen der Zunge die ihr nöthige Leichtigkeit, und machen, dass man sich angewöhnet, die Töne zu verziehen. Bey dem Staccato muss man auch der ersten und letzten Note etwas mehr Nachdruck geben. Gewöhnlich wird das Staccato mit kleinen Pünktchen über den Noten, über die auch hie und da eine Bindung gesetzt ist, angezeigt, da im Gegentheile bey der ersten Art etwas längliche Striche gewöhnlich gebraucht werden. 

Zur Uebung für den Schüler wollen wir einige Beyspiele verschiedener Articulationen hersetzen, welche sich der Schüler, wenn er schon weiter vorgerückt, oder der Lehrer demselben leicht aus den vielen verschiedenen Articulationen, welche in der Violin Schule unter dem Artikel Stricharten zu finden sind, vermehren und davon die für sein Instrument brauchbarsten aussuchen kann.





Andante.

Die nämliche Articulation wenn der Bass die erste Note angibt.



u.s.w.

Beyspiele der Articulationen in Triolen. (Gewöhnlich schleift man die 2te)



Bey langsamen Tempo kañ man die 3 Noten des 2ten Viertheils staccato spielen.







In langsamen Zeitmaasse.



In geschwinden.



Hat man mehrere kleine Uebungs-Stücke, worinn verschiedene Articulationen schon vorkommen können, mit dem Schüler gehörig geübt, dann kann man an etwas grössere, welche mehr Umfang haben, gehen, doch so, dass man immer nur von der leichtern Tonart zur schwerern übergehe. Da aber diese Uebungsstücke nicht blose Notenformeln, sondern geistigen Jñhaltes seyn müssen, um den Schüler bey Zeiten mit dem Geiste im Vortrage, der Seele der ganzen Musik, vertraut zu machen, so nehme man vorher die Lehre von den Vortheilen beym Athemhohlen nebst der Lehre vom Vortrage bis zu der Lehre von den wesentlichen Manieren welche in der Singschule S. 54 bis zur S. 72 enthalten sind, mit demselben durch, wobey man aber zu bemerken hat, dass man die dort gegebenen Beyspiele in den Bass sowohl als den Tenor Schlüssel setze, und, wenn eines oder das andere zu hoch gehen sollte, in eine andere Tonart. Vorzüglich lasse man den Schüler recht viel Adagio, aber im Anfange nur ganz einfach blasen, damit der Ton sich durchaus in der Höhe wie in der Tiefe gleich klingend, voll und angenehm entwickle. Die in der Oboe Schule S. 44 bis zu dem §6 gegebenen Bemerkungen über die Art der Verfertigung und des Einstudierens dieser Uebungs-Stücke gehören hieher, und müssen genau durchstudiert, und richtig befolgt werden.

Als Muster geben wir auch einige Beyspiele von der Art, wie sie dort für die Oboe angezeigt sind, wo die 2te Stimme mit einem 2ten Fagotte geblasen, oder mit einem Bass begleitet werden kann.

(Hieher gehören die Beyspiele mit A, B, bezeichnet.)

Das in der Oboe Schule bey Gelegenheit der eben angegebenen Bemerkungen angeführte Uebersetzen von Opern Arien (welche für Tenor oder auch Bass geschrieben seyn können) und andern Gesängen für diess Jn-

strument mit genauer Erklärung des denselben unterlegten Textes, wie es dort angegeben würde, findet auch hier Statt, und wird wesentliche Dienste zur wahren Bildung für Blasinstrumentalisten überhaupt leisten. So kann z. B. die Arie aus dem unterbrochenen Opferfeste. (Wenn Siegeslieder schallen) recht gut für den Fagott übertragen werden; jene aus der Zauberflöte. In diesen heilgen Hallen„ übersetze man in eine andere Tonart z. B. F dur, G dur Es dur, u. s. w.

Überhaupt hat das Uebersetzen des nämlichen Gesanges in andere höhere und tiefere, leichtere so wie schwerere Tonarten recht viel Gutes, indem so der Schüler, mit dem Gesange schon vertraut, sein Augenmerk um so leichter auf die Gleichheit der Töne in allen Tonarten richten kann, so wie er eben dadurch mit allen Griffen bekannt wird, und selbe ganz in seine Gewalt bekömmt. Da aber bey dergleichen Gesängen häufig wesentliche Manieren z. B. Vorschläge, Mordenten, u. s. w. vorkommen, und es auch hiebey eine gute Gelegenheit ist, den Schüler aufmerksam zu machen, wie er die willkührlichen Auszierungen anbringen könne, so wird es nothwendig seyn, mit demselben die Lehre von den wesentlichen und willkührlichen Manieren, welche in der Singschule von S. 54 bis zur S. 81 abgehandelt ist, genau durch zu gehen, wobey nothwendiger Weise der dort angezeigte Violin Schlüssel in den des Basses oder des Tenors muss übertragen werden.

Unter die ersteren gehört auch der Triller, von dem noch folgendes bey diesem Instumente zu bemerken ist.

§ 8. Bemerkungen beym Triller auf dem Fagotte.

Vor allem lese der Schüler nach, was in der Oboe Schule § 6 über diese nämliche Materie, besonders über die Art, den Triller oder auch andere beschwerlich auszuführende Manieren zu umschreiben, oder sich auch in Passagen zu helfen, welche gegen die Finger gesetzt sind, ist gesagt worden. Um demselben aber die gut, oder beschwerlich, oder gar nicht ausführbahren Triller kennen zu lernen, wollen wir, nach der Anweisung der Pariser Fagott Schule dieselbe hersetzen, so zwar, dass die unausführbaren mit dem Zeichen ⊕, und die mangelhaften mit diesem Zeichen ⊖ angedeutet werden. die, welche bey einer guten Ausführung immer sehr brillant sind, werden gar kein Zeichen haben, ausgenommen jene, welche in der untern Octave mit dem nämlichen Fingersatze gemacht werden können, und daher mit + bezeichnet sind.

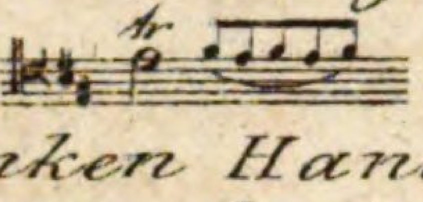
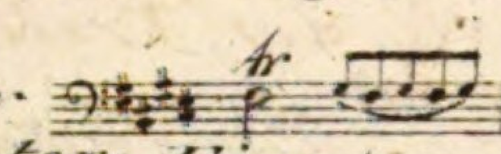
Zuletzt wollen wir noch einige, auch dort angegebene Mittel anführen, welche die Ausführung mancher Triller erleichtern, die, wenn sie auch nicht alle auf diesem oder jenem Instrumente anwenbar seyn sollten, doch dem aufmerksamen Schüler Gelegenheit an Handen geben, über dergleichen auf seinem eignen Instrumente nachzudenken.

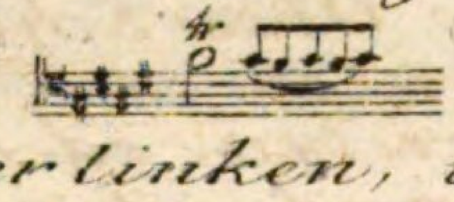


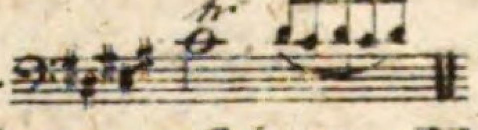
827.

Was die oben angezeigten Erleichterungs Mittel bey manchen Trillern angeht, so muss man, um den Triller auf dem Gis zu machen  den Fingersatz der Tablatur befolgen, und das A mit dem 3ten Finger der rechten Hand allein machen, indem man das Loch des 1ten u. 2ten Fingers der rechten Hand schliesst. — Um den Triller auf dem obern Fis zu machen,  macht man das G, indem man den ersten Finger der rechten Hand aufhebt; geht es nicht heraus, so öffnet man die untere Es Klappe.

Bey dem Triller auf E  muss man das E spielen, indem man das Loch des 2ten Fingers der linken, und jene beyden des 2ten und 3ten Fingers der rechten Hand, nebst der grossen F Klappe unten schliesst. Das F wird mit dem 1ten Finger der rechten Hand gemacht.

In der Octave  wird das e gemacht, indem man das Loch des 1ten Fingers der linken Hand schliesst, die untere Es Klappe öffnet, und das Loch des 2ten Fingers der rechten Hand, nebst der untern grossen F Klappe schliesst. Das Fis wird mit dem 1ten Finger der rechten Hand gemacht, und wenn es nicht ansprechen will, muss man das Loch des rechten Daumens schliessen; bey dem Triller  macht man das Fis, indem man die Löcher des 2ten und 3ten Fingers der linken, und die des 1ten, 2ten und 3ten Fingers nebst dem des Daumens der rechten Hand schliesst, das Gis wird mit dem 1ten Finger der linken Hand gemacht.

In der Octave  wird das Fis gemacht, wenn man das Loch des 2ten Fingers der linken, und die Löcher des 1ten und 2ten Fingers der rechten Hand, nebst der grossen untern F Klappe schliesst, das Gis wird durch die gemeinschaftliche Bewegung des 1ten und 2ten Fingers der rechten Hand gemacht, und wenn der Triller nicht gut heraus kömmt, muss man die untere Es Klappe öffnen.

Bey dem Triller  wird das Cis nach der Tablatur genommen, das Dis wird mit dem 2ten Finger der linken Hand gemacht. Kömmt der Triller nicht gut heraus, so muss man die untere D Klappe mit dem linken Daumen schliessen.

In der untern Octave  ist es wie oben.

Der Triller im Es dur  wird gemacht, indem man bey dem F die Löcher der drey ersten Finger der rechten Hand schliesst; das G wird durch die wechselseitige Bewegung des 2ten und 3ten Fingers der linken Hand gemacht, und wenn der Triller nicht gut heraus kömmt, muss man die Es Klappe öffnen.

In der Octave oben,  wird das F gemacht; indem man die Löcher des 2ten und 3ten Fingers der linken, und die des 1ten und 2ten der rechten Hand schliesst, auch muss man mit dem 4ten Finger der nämlichen Hand die Gis Klappe öffnen; das G wird durch die wechselseitige Bewegung des 1ten und 2ten Fingers der rechten Hand gemacht.

In folgendem Triller  macht man das d, indem man die Löcher des 1ten und 2ten Fingers der linken, und die des Daumens, 2ten und 3ten Fingers der rechten Hand schliesst.

Das es wird mit dem 2ten Finger der linken Hand gemacht, und wenn es nicht recht heraus kömmt, muss man die Es Klappe öffnen.

In diesem Triller  macht man das G mit dem Fingersatze der Tablatur, und das as mit dem 1ten Finger der rechten Hand.

In dem Triller auf e  greift man das e nach der Tablatur, indem man die Gis Klappe öffnet; das F wird durch die wechselseitige Bewegung des 1ten und 2ten Fingers der rechten Hand gemacht.

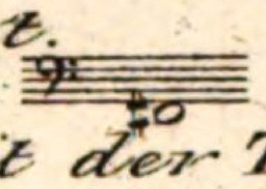
In dem Triller  befolge man für das Es den Fingersatz der Tablatur; das F wird mit dem 1ten und 2ten Finger der linken Hand gemacht.

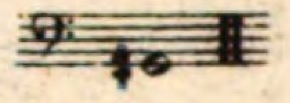
In dem folgenden Triller  werden zu dem C die Löcher der 3 ersten Finger der linken, und das des ersten Fingers der rechten Hand nebst der grossen F Klappe unten, und das Loch des Daumens der rechten Hand geschlossen; und wenn es nicht gut heraus kömmt, muss man die Es Klappe öffnen.

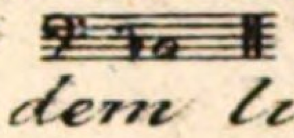
Nebst diesen Bemerkungen in Betreff der Triller, wird es manchem Spieler angenehm seyn, aus der oben genannten vortrefflichen Fagott Schule noch folgende

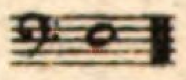
§ 9. Berichtigungen in Hinsicht des Finersatzes

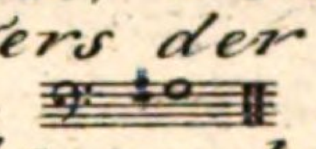
hier zu finden, welche wir mit der Bemerkung hersetzen, dass man in dieser, wegen des so sehr verschiedenen Baues der Instrumenten, äusserst schwierigen Materie nicht Mittel und Vorschläge genug an Handen geben können, obgleich auch hier die Anwendbahrkeit viel von der Structur, und dem Einblasen des Fagotts abhängt.

1) Wenn das untere Fis  nur stockend ertönet, so schliesse man die Klappe des tiefen b, damit der Ton bestimmt werde.

2) Zur Verbesserung des ersten Gis, welches gewöhnlich zu tief ist,  schliesse man die untere D Klappe, und öffne die Es Klappe.

3) Bey dem 2ten b, welches immer zitternd ist  halte man mit dem rechten Daumen das e Loch unten zu, und mit dem linken schliesse man unten die B Klappe.

4) Da das 2te e gewöhnlich zu tief ist, wenn man es mildern will,  so schliesse man das Loch des 3ten Fingers der rechten Hand.

5) Um das 2te Gis reiner zu erhalten  schliesse man die D Klappe unten.

6) Das 3te e  spricht nicht leicht an, besonders, wenn man es mildern will. Hier schliesse man die 3 Löcher für die rechte Hand, und sollte es zu hoch seyn, so schliesse man auch das 4te Loch, und öffne die Gis Klappe.

7) Für das Fis und G  welche schwer ansprechen, wenn man sie mildern will, schliesse man die untere B Klappe.

Diese in den gegebenen Beyspielen angezeigten Abänderungen können auf jede Note, worauf sie Bezug haben, nur mit der Ausübung des in der Tablatur angezeigten Fingersatzes angewandt werden. Sollte ein oder das andere Instrument für eine oder die andere nicht empfänglich seyn, so hat der Schüler, wenn er den gehörigen Fleiss, und das gehörige Studium auf sein Instrument verwendet, Fingerzeig genug, um sich jetzt, wo er doch schon zimliche Fortschritte muss gemacht haben, selbst helfen zu können.

Ist der Ton und der Vortrag des Schülers hinlänglich gebildet, sein Fingersatz rein und umfassend, und derselbe vertraut mit dem Geiste der Musik, kennt er den im § 1 angegebenen Charakter seines Instrumentes, und weiss er denselben in seinen Darstellungen wieder zu geben, dann ist die Zeit ihn auf die Ausbildung seiner technischen Seite besonders aufmerksam zu machen, um so mehr, als eine grössere Vollkommenheit im technischen demselben mehr Mittel zu einer vollendeten Darstellung gibt. Man gebe daher dem Schüler mehrere Uebungsstücke in die Hände, indem man vom Leichtern zu dem Schwereren übergeht. Wir wollen mehrere dieser Beyspiele hier geben, weil die Uebungsstücke für den Fagott etwas seltener sind. Der Lehrer muss aus diesen die für den Schüler anwendbarsten aussuchen, und sie so folgen lassen, wie es die Kräfte desselben gestatten. Auch bey diesen möchte das Ueber- oder Untersetzen in andere Tonarten von gutem Nutzen für den Lernenden seyn.

(Hierher gehören die Beyspiele mit C, D, E, F, bezeichnet.)

Hierauf gebe er demselben gute, von geschickten Künstlern auf diesem Instrumente gesetzte Uebungs-Stücke, Duetten, Trios, Quartetten und Conzerten in die Hände, lasse ihn gute Sänger hören, fleissig gute Singmethoden durchlesen, Singübungen welche für sein Instrument passen, durchüben, selbe, wenn sie zu hoch oder zu tief für das Instrument seyn sollten, für dasselbe einrichten, oder richte sie der Lehrer für denselben ein, und der Schüler muß gute Fortschritte machen, und zwar um so bessere, jemehr er nach dem immerwahren Gundsatze verfährt: ein guter Sänger auf seinem Instrumente zu seyn.

A.


Moderato
con forza
decres:
con forza
dol:
decresdo
perdendosi
sp sp
innocentamente
dol:
Cres: fz
con forza
dol:
Cres:
p
decres:
diluendo
pp
con espressione
Andte
p portamento
portamento
f
dol:
f
dol:
f
decres
diluendo
decres:

B

C.



G


Allo moderato
Andte
Adagio
ad libitum
Allo
ad libitum
Allo moderato
Andte
Allo
Andte
lento

E



887.

F


accelerando All°
And^te
accelerando
All° assai
All° moderato
And^te
Cadenza
All°
Lento
ad libitum
Fine

Von der Flöte.

§ 1. Von dem Werth des Instrumentes.

Die Flöte gehöret ohnstreitig unter die allgemein beliebtesten, und wegen ihrer häufigen Anwendung in aller Art von Orchestermusik, nothwendigsten Instrumente. Man nennet sie auch die Querflöte, (Flauto Traverso) weil man sie bey dem Blasen nicht gerade vor sich hin, wie die veraltete Flöte à bec, sondern quer an den Mund hält.

Die häufige Anwendung derselben rührt theils von der Fähigkeit her, aus allen Tonarten ohne besondere Einsätze auf diesem Instrumente spielen, theils von jener, den Gesang in der höchsten Octave mit Fülle und ohne Zwang noch fortführen zu können, welche andern Blasinstrumenten z. B. der Oboe, dem Clarinette entweder nicht, oder doch wenigstens nur äusserst schwer, und ohne Fülle zu erreichen ist, vorzüglich aber von dem, dieser Instrumenten Art, ganz eigenen Klange, wodurch es dem andern Instrumental Chor mehr Mannigfaltigkeit, und einen besondern Reitz verleihet. Durch die überdieß bey der Flöte besonders anwendbare Doppelzunge wird der Spieler in den Stand gesetzt, die Paßagen nicht allein im geschwindesten Zeitmaaße, sondern auch voll und rund zu geben, und auf der einen Seite eben so gut dem vollen klingenden Tone mancher weiblicher Sopran Stimme sich zu nähern, als auf der andern, bis zur höchsten Täuschung, die reinen eingreifenden Klänge der Harmonicka nachzuahmen. Hiezu wird freylich ein fester Ansatz, und ein richtiges Studium der Art, den Ton auf diesem Instrumente hervorzubringen, erfodert, welches auf keinem Instrumente so künstlich geschieht, als auf diesem.

Der zum Hervorbringen des Tons gehörige Wind muß erst durch die äussere Luft, ehe er in das Instrument kömmt, dieser Wind, oder Luftstrahl muß daher gerade die gehörige Richtung und den gehörigen Gang haben, wenn ein guter Ton entstehen soll. Fehlt dieses, entweder wegen der von Natur übel gebauten oder trockenen, aufgedunsenen oder gar aufgerissenen Lippen, oder wegen anderer Hinderniße, die aber doch immer ihren Grund in den übel beschaffenen Lippen haben, weshalb der Luftstrahl seinen gehörigen Gang nicht nehmen kann, oder derselbe nicht glatt beysammen bleibt, und sich zerstreut, so wird der Ton immer schlecht seyn. Alles leidenschaftliche, überhaupt alles, was das Blut des Spielers in starke Bewegung bringt, dient daher, einen schlechten Ton auf diesem Instrumente zu erzeugen, denn dadurch werden Hals und Lippen trocken, der Athem zu kurz, und die Finger zu schwer, was bey allen Blasinstrumenten, besonders aber bey diesem sehr nachtheilig ist.

Die Flöte wird in verschiedenen Dimensionen gebraucht. Man hat eine **Flute d'amour**, welche eine kleine Terz tiefer, als die gewöhnlich gestimten: **Terz Flöten**, welche man auch **Quartflöten** nennet, welche um eine kleine Terz höher; **Octav Flöten**, welche um eine Octav höher, als die gewöhnlichen stehen, u. s. w. da diese alle aber, wie die gewöhnliche behandelt werden, so ist es nicht nothwendig, derselben in der folgenden Anweisung besonders zu gedenken.

Vom Baue der Flöte.

Die Flöte besteht eigentlich aus 4 Stücken, nämlich dem **Kopfstücke**, in welchem sich das Mundloch befindet, 2 **Mittelstücken**, und einem kurzen Stücke, welches man den **Fuß** nennet. Weil die Stimmung nicht allenthalben gleich ist, so ist man gewöhnt, zu einer Flöte das obere Mittelstück mehrmals und zwar von verschiedener Länge zu verfertigen. Man hat daher Flöten mit drey, vier, bis sieben Mittelstücken. Letztere sind vorzüglich in der Hinsicht gut, weil man dadurch des sogenannten Ausziehens eines Stückes, (um tiefer zu stimmen) überhoben ist, wodurch die Intonation, und endlich das Instrument selbst verdorben wird.

Das Ausziehen, welches kaum eine Haardicke beträgt, schadet nichts, so wie daßelbe an dem Mittelstücke beßer ist, als an dem Kopfstücke. Die Höhlung dieses Instrumentes ist über dem Mundloch mit einem Pfropfe verstopft, an dem sich gemeiniglich eine Schraube, die **Pfropf Schraube** genannt, befindet, durch welche der Pfropf weiter hinein nach dem Mundloche zu, oder weiter heraus ge-

schoben werden kann, um dadurch, und zwar nur allein bey dem Wechsel der Mittelstücke die richtige Proportion des Instrumentes, und die Reinheit der Stimmung der Octaven zu erhalten.

Schiebt man den Pfropf ein wenig herauf, (bey einem kürzeren Mittelstücke,) so wird die Flöte höher, schiebt man ihn herunter (bey einem längern) so wird sie tiefer. Auch in dem Fuße der Flöte hat man, um das Instrument beym Wechsel der Mittelstücke rein zu erhalten, eine bewegliche kleine Röhre, das Register genannt, angebracht, die ebenfalls bey einem längern Mittelstücke weiter heraus, und bey einem kürzern weiter hinein geschoben wird.

Dieses langer und kürzer machen muß aber mit der Pfropfschraube zugleich geschehen, und nur bey dem Wechsel der Mittelstücke.

Es gibt Flöten mit einer Klappe für das Dis oder Es ohne Register und Pfropfschraube, welche Art aber nur, wenn sie nicht unbrauchbar seyn soll, 3 nahe an einander liegende Mittelstücke haben kann und darf.

Es gibt Flöten mit einer Dis oder Es Klappe, und einer abgetheilten Pfropfschraube. Diese können eins bis zwey Mittelstücke mehr haben, weil man sich einigermaßen mit der Pfropfschraube helfen kann. Macht man aber noch ein Register daran, und richtet alles gehörig zusammen, so sind sie brauchbarer. Es gibt Flöten mit Es oder Dis und Gis Klappe mit Pfropfschraube, diese sind noch beßer als die vorigen. Eben so gibt es auch mit Es oder Dis, F, Gis und b Klappen, welche freylich immer vollständiger werden. An manchen Flöten ist eine Klappe für das tiefe C, bey diesen ist natürlich die Röhre länger.

Es gibt Flöten mit 7 Mittelstücken, Register, und abgetheilter Pfropfschraube und 2 Klappen nämlich Es und Dis, und diese sind, außer den Flöten mit es, Dis, F, F. Gis, B und $\bar{\bar{C}}$ Klappen, die vollständigsten.

Die Einrichtung mit Register und Pfropfschraube, Es und Dis Klappe, gehört zur reinen Stimmung, ohne diese Einrichtung ist das Reinspielen unmöglich. Die übrigen Klappen sind nicht so wohl der reinen Stimmung wegen angebracht, ob sie gleich viel dazu beytragen, als vielmehr, die in der untersten Octave liegenden stumpfen Töne hell und den übrigen gleich zu machen.

Die Flöten werden auch von verschiedenem Holze verfertiget. Die von Buxbaum geben zwar einen gefälligen, aber etwas schwachen Ton: sie sind die dauerhaftesten. Die von Ebenholz, Grenatille u. s. w. geben ihn heller, und stärker, es gehört aber auch ein fester, und scharfer Ansatz dazu. Das Franzosen Holz giebt zwar auch einen guten Ton, hat aber zu wenig Elasticität, und ist dem Zerspringen mehr als die andern Hölzer unterworfen.

§ 3. Von der Haltung der Flöte.

Man faße die Flöte so, daß sie auf dem Knöchel des untern Gelenkes des ersten Fingers an der linken Hand zu liegen komme; den Daumen legt man gegen über ein wenig nach dem 2ten Finger zu. Diese 2 Finger werden den übrigen zweyen ihre Lage bestimmen. Doch nehme man sich ja in Acht, daß wenn die 3 Finger der linken Hand auf die Flöte gesetzt sind, sie sich nicht an einander legen, sondern alle 3 ganz frey, und mit krumm gebogenem Gelenke, und mit den fleischichten Theilen darauf zu stehen kommen, damit man sie bey aller Gelegenheit frey und leicht bewegen, und die Paßagen rund, und die Triller gleich und deutlich machen könne. Den kleinen Finger der linken Hand setze man nicht an die Flöte, oder stecke ihn gar unter dieselbe, sondern man laße ihn beständig über der Flöte stehen.

Hat man die linke Hand in Ordnung, so setze man den Daumen der rechten Hand mit der Spitze inwendig an die Flöte, zwischen den 4ten und 5ten Finger, und lege die übrigen 3 Finger auf die Flöte, doch so, daß der 4te und 6te Finger beynahe gerade liegen, und der 5te ein wenig krumm gebogen ist, und decke die Löcher mit den fleischichten Theilen.

Hiebey gebe man genau acht, daß die Finger dieser Hand in gerader Linie, und ja nicht auf die Seite oder schräg gelegt werden. Auf die richtige Lage der linken Hand muß man um so mehr besorgt seyn, als die Flöte in dieser allein ihre feste Lage haben soll. Der kleine Finger muß stets in gehöriger Entfernung über der Klappe stehen, damit er gleich da ist, wenn er gebraucht werden soll. Dieses gehet auch die übrigen Finger an, sie dörfen nie zu weit von der Flöte entfernt, aber auch nicht zu nahe über die Löcher gehalten werden. Das erste würde das geschwinde und deutliche Spielen sehr verhindern, und das 2te würde dem guten und hellen Tone nachtheilig seyn, weil ihm durch das zu nahe Legen der Finger der freye Ausgang entzogen würde.

Hat man nun alle diese Stücke durch fleiſsiges Ueben sich eigen gemacht, so führe man die Flöte nach dem Munde, und zwar so, daſs, indem man beyde Arme vom Leibe abhält, die Flöte mit dem Munde eine gerade Linie mache, und nicht, oder doch wenigstens nicht viel auf der rechten Seite abwärts hange, dieses wird verhütet, wenn man den rechten Arm etwas höher als den linken hebt, denn die Flöte muſs in gerader Linie mit den Lippen liegen, und sich nach den Lippen, nicht aber diese nach der Flöte richten, denn dieses verursachet eine schiefe Stellung des Kopfes, der doch ganz gerade in die Höhe soll gehalten werden, und ist dem Tone, so wie dem Spieler hinderlich.

Man setze nun die Flöte so an den Mund, daſs die inwendige Schärfe des Mundlochs eben da, wo das Rothe der Unterlippe anfängt, das ist, gleich neben dem äussern harten Theile zu liegen komme; man müſste eine sehr starke Unterlippe haben, wenn man die Flöte weiter nach der Mitte zu zu legen genöthiget seyn sollte. Leget man aber die erwähnte Schärfe gar auf die Mitte des Rothen an der Unterlippe, so wird man zwar eine ziemlich starke und dicke, aber nicht scharfe Tiefe erhalten, und die gute Höhe wird gänzlich fehlen.

Um dieses Anlegen des Mundlochs genau und richtig zu treffen, ziehe man die Lippen etwas breit und glatt, alsdann setze man die Flöte, indem man den Kopf ein wenig nach der linken Seite wendet, mit dem ganzen Mundloche an beyde Lippen, den untern Rand des Mundlochs nach oben beschriebener Art, auf die Unterlippe, und den obern Rand des Mundlochs an die obere Lippe, und gebe dabey acht, daſs durch diese Lage das Mundloch wenigstens die Hälfte mit der Unterlippe bedecket werde; alsdann wende man die Flöte herum, daſs sie unten an das Kinn fest zu liegen komme; drücke sie mit dem ersten Finger der linken Hand ein wenig fest an das Kinn, indem man mit dem, zwischen dem ersten und zweyten Finger gegen über liegenden Daumen dagegen drücket, so wird die Flöte ohne alle weitere Hilfe fest liegen, und man wird alle Finger an beyden Händen frey und ungehindert bewegen können.

Nun versuche man, einen Ton anzublasen, man wählet gemeiniglich das $\bar{D}$ dazu, weil dieses am leichtesten angibt hat man die Flöte recht angelegt, u: die Lippen haben ihre gehörige Lage, so wird dieser Ton helle, scharf und klingend seyn, und man wird ihn nach Belieben stark und schwach machen können. Ist dieses nicht, so muſs man anderst anlegen, und wenn nur das Mundloch mit der Oeffnung des Mundes recht in der Mitte stehet, durch heraus und herein drehen, aber nur ganz wenig auf einmal, Versuche machen, bis der Ton hell klingend, hauptsächlich fest ist. Ist dieses, so gehe man die Tonleiter hinauf, indem man immer nach und nach das Kinn mit der Unterlippe, aber nicht die Unterlippe allein hervor schiebet, und die Oberlippe zurück hält, und sie fest auf die Unterlippe aufdrückt. Diese Veränderung der Lippen und des Kinns ist sehr gering, und trägt von einem Tone zum andern sehr wenig aus, das Ohr muſs aus dem hervorgebrachten Tone entscheiden, ob die Lage recht oder nicht recht sey; dieses giebt das Maaſs, wie viel man rücken muſs. Wenn dieses nun eine Zeitlang geübt worden ist, so nehme man die untere Octave, und gehe vom $\bar{D}$ herunter bis zum D, indem man das Kinn mit der Unterlippe nach und nach zurücke ziehet, und die Oberlippe nach und nach ein wenig hervor, und gleichsam über die Unterlippe herüber schiebet, und dabey die Lippen immer breiter ziehet. Dieses ganz in seine Gewalt zu bekommen, erfodert viel Zeit und Geduld Wie diese Töne gegriffen werden sollen, dieſs giebt die

§ 4. Lehre von der Fingerordnung.

Da so viele Töne auf der Flöte vorkommen, welche, wenn sie ganz rein seyn sollen, mit verschiedener Fingerordnung müssen gegriffen werden, je nachdem nämlich die Flöten selbst verschieden sind, so wird es beſser seyn, nebst einer gewöhnlichen Tablatur die Charakteristik aller Töne von dem tiefsten bis zum höchsten hier zu liefern, wobey wir den Lehrer erinnern, nur nicht weiter zu gehen, bis die ersten Töne sich in ihrer ganzen Reinheit dem Schüler eingeprägt haben, und der Schüler genau die Eigenschaft jedes Tons, ob er stark, schwach, hell oder stumpf, zu hoch oder zu tief ist kent. Der Ansatz ist ein vorzügliches Mittel, manche zu hohe oder zu tiefe Töne zu verbeſsern. Im ersten Falle dreht man die Flöte ein wenig einwärts, und schwächt den Wind etwas. Im 2ten wendet man die Flöte ein wenig heraus, und verstärkt den Wind, so viel es sich, doch ohne Nachtheil der Gleichheit der Töne, thuen läſst.

Flöten Scala.



Ein ○ bedeutet, daſs das Loch offen bleiben müſse. Ein ● bedeutet, daſs das Loch mit dem Finger müſse geschloſsen werden. Bey der Klappe bedeutet das ○, daſs die Klappe erst mit dem kleinen Finger müſse geöffnet werden: und ein ● bedeutet, das sie zubleiben müſse. Ein ◉ bedeutet, das es gleichviel ist, ob das Klappenloch offen oder geschloſsen ist.

Beym tiefen D hat man, was die Fingerordnung betrifft, weiter nichts zu bemerken, als dass man alle Löcher gut decket; so auch bey Dis und Es, welche mit der Klappe gleiches Namens genommen werden.

Bey dem E, welches ein wenig matt klingel, machen viele die Es Klappe dazu auf, allein wenn das e ein wenig tiefer gestimmt ist, so wird es zu hoch. Der Ansatz muss also hier helfen. Für Leute die hierinn nicht fest genug sind, ist es besser, das e immer ohne Klappen zu nehmen. In der 2ten Octav darf die Es Klappe niemals dazu genommen werden.

Bey dem F, sowohl in der untern als mittlern Octav darf auch die Es Klappe nicht dazu genommen werden, es wird sonst zu hoch. Auch hier muss der Ansatz den Mangel der Fingerordnung ersetzen.

Das Fis, ist auf allen Flöten zu tief. Man nimmt daher, um es reiner zu erhalten, in der untern und mittlern Octave die Es Klappe dazu, das übrige muss der Ansatz zwingen.

Beym G macht man in der untern Octave die es Klappe dazu auf, so wird es heller und stärker, und dem Fis ähnlicher, als ohne dieselbe. Sollte es zu hoch seyn, schilft man sich durch den Ansatz. In der mittlern Octave nimmt man es mit oder ohne Klappe, wie es sich schicket.

Das Gis ist in der untern Octave sehr matt und stumpf, ob es gleich mit diesen Fingern gegriffen und schwach angegeben; rein zu haben ist. Man muss dabey in Ansehung des Windes sehr behutsam verfahren, sonst wird es gleich zu hoch. Bey einer Flöte mit einer Gis Klappe ist dieser Fehler nicht. In der mittlern Octave ist das Gis zwar heller, aber nach der gewöhnlichen Fingerordnung auch desto unreiner. Wenn der Schritt Gis, Fis, e auf einander folget, so suche man das Gis durch den Ansatz so tief, und das Fis so hoch als nöthig zu machen. (Der Triller auf dem Fis mit diesem Gis bleibt ohne Gis und F Klappe immer ein schlechter Triller, der im Setzen sollte vermieden werden.)

Das As muss anders gegriffen werden, als Gis; As mit 1, 2, 4 und der Es Klappe, Gis mit 1, 2, 4, 6, und der Es Klappe, wie es in der Scala stehet.

Das A wird in der untern Octave ohne Klappe gegriffen, denn es wird so heller als mit der Klappe. In der 2ten Octave lässt man auch die Klappe weg, hat man sie aber bey vorhergegangenen Tönen schon gebraucht, und sie liegt noch unter dem Finger, so kann man sie auch beym a behalten.

Ais ist wieder einer von den stumpfen und matten Tönen; und muss, wenn es brauchbar seyn soll, mit 1, 3, 4, 5 und der Es Kl: gegriffen, auch nur schwach angegeben werden, sonst wird es zu hoch.

Das B greift man in der untern Octave auf 2erley Art: aber das mit 1, 3, 4, 6 gegriffen, ist ein wenig zu hoch, und nur bey Passagen, wo F entweder gleich vorhergehet, oder gleich nachfolget, brauchbar: ausserdem thut man besser, wenn man das mit 1, 3, 4, 5 gegriffene b stets, und in allen übrigen Fällen anwendet, denn es ist reiner. Quanz hat noch ein 3tes b, mit 1, 3, allein es gehört viele Vorsicht dazu, weil es von Natur zu hoch ist. Da das b auch einer von den stumpfen und matten Tönen ist, so muss man es mit mässigem Winde blasen, denn durch das Stark blasen wird es nicht heller wohl aber zu hoch. In der 2ten Octave greift man es gewöhnlich mit 1, 3, aber das ist eigentlich Ais, man könnte also das b mit 1, 2, 4, 5, 6 und der Es Kl: nehmen.

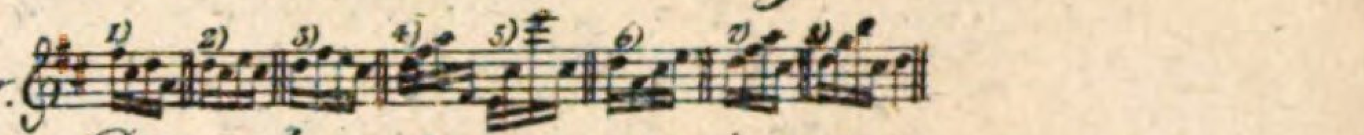
H als grosse Terz zu G betrachtet, muss man auf der Flöte, wie noch einige grosse Terzen, unter sich schweben lassen, doch nicht zu viel, damit es auch als Quint zu e brauchbar bleibe, und nicht zu tief werde. Die Es Klappe wird zwar in beyden Octaven, aber mehr um des bessern Haltens willen dazu genommen, oder wenn man sie eben vorher gehabt hat, dazu behalten, da sie keine Veränderung weder im Tone noch in der Höhe macht. Was an Reinigkeit dem h fehlet, kann durch den Ansatz erhalten werden.

His steht zwischen h und c. Es ist die grosse Terz zu Gis, also etwas tiefer als C, welches die grosse Terz zu As ist.

In der 2ten Octave wird es anderst gegriffen; da es aber ein wenig zu tief ist, so wendet man das Mundloch der Flöte, so viel als nöthig, heraus. Hat man eine Dis Klappe an der Flöte, so greifet man es mit 1, 3, 4, 6, 8 so ist es rein, und klinget schöner.

C mit b oder ces ist die kleine Terz zu as, nach dieser Fingerornug gegriffen, ist es zwar etwas matt, aber doch rein, und hat auch Gleichheit mit den daneben liegenden in seine Tonleiter gehörenden Tönen. In der 2ten Octave wird es mit 1, 4, 5, 7 reiner gegriffen, als mit 1, 4, 5, 6, u: 7.

C ist ein stumpfer Ton, wird gewöhnlich nur auf die hier angezeigte Art gegriffen. Da es aber immer vorkömmt, und doch die daneben liegenden Töne hell und stark sind, so macht es eine schlechte Wirkung, besonders bey haltenden Tönen. Man kann es heller machen, wenn man es, wie das C mit 2.4.5.6.7 greifet, allein so wird es höher, man muss es daher durch das Hereinwenden der Flöte tiefer, und folglich rein zu machen suchen. Man nimmt es auch mit 2, 3, 5, 6, 7 es wird aber auch höher, und nur wenig heller. Zu dem C sind mehrerley Griffe, mit 2, 4, 6, ist es aber zu tief, und spricht schwerer an, das beste ist mit 1, 3, 4, 6, 7.

Cis sollte immer ganz bloss genommen werden, aber weil es selten erscheint, dass nicht einige Finger in der rechten Hand von den vorhergehenden Tönen schon da liegen, und nur auch liegen bleiben, und bey gewissen Fällen sogar liegenbleiben müssen, so kömmt auch der eigentliche Griff selten vor. Da bey diesem Cis alle Finger der rechten Hand liegen bleiben können, so richtet man sich immer nach der vorhergehenden, oder darauf folgenden Note, welche die Anzahl der Finger der rechten Hand bey Cis bestimmt, ob einer, 2, oder alle 3 nöthig. 

Durch das Liegenbleiben der rechten Hand wird dieses Cis aber immer ein wenig tiefer, welcher Fehler man durch den Ansatz zu heben suchet. Bey der ersten Figur bleibt der Finger, der das Fis greifet, zum Cis liegen, bey der 2ten alle 3 zum D gebrauchte Finger der rechten Hand auch die bey E zum Cis, bey der 3ten, wieder wie bey E, und in der 5ten die bey E und E. In der 6ten, 7ten und 8ten wie in der Fingerordnung. Diejenigen, welche beym Spielen das Mundloch gar nicht, oder doch nur sehr wenig decken, verfallen in den entgegengesetzten Fehler, sie werden zu hoch. Es ist unmöglich, daß ein guter, fester und reiner Ton durch zu grosse Oeffnung hervorgebracht werden kann, und die richtigst gestimmte Flöte wird durch einen solchen Ansatz verdorben. Das Cis ist auf allen gewöhnlichen Flöten und nach der gewöhnlichen Fingerordnung zu hoch. Auf manchen Flöten ist es mit 2, 3, 4, 6, 7 gegriffen rein, und mit 2, 3, 4, 7 gegriffen richtig Des. Der 3te Griff, wo alle Löcher offen sind, ist nicht viel nütze, der Ton ist hart und schreyend, man kann ihn auch ohne Nachtheil entbehren.

Des ist, so wie Cis gegriffen, allemahl zu tief. Durch Hinzuthuung des 4ten Fingers wird es zwar etwas höher, aber nicht genug, daher muß man das noch fehlende durch den Ansatz ersetzen.

In der 2ten Octave ist dieses Des mit 2, 3, 4, 7 gegriffen, rein.

D wird nach dieser Fingerordnung auch auf zweyerley Art gegriffen, das erste ist das rechte, das 2te nicht, es ist schreiend und hart. Bey mancher Stelle kaũ man auch den Griff 2. 3, 4, 6 gebrauchen. Durch die Fingerordnung kann hier nichts geändert werden; ist das D unrein, so liegt es entweder an der unrichtigen Stimmung, oder der Pfropf stehet nicht am rechten Orte. Man kann zwar jederzeit durch das Verrücken des Pfropfs diesen Ton richten, aber wenn die Ursache der Unreinigkeit nicht an dem Pfropfe liegt, so kann man durch das Verrücken desselben nicht allein den Ton, sondern auch das richtige Verhältniss ganz und gar verderben. Es ist höchst unrecht, wenn man sich in diesem Falle der Pfropfschraube bedient; denn der Pfropf, wenn er einmal recht gestellt ist, darf bey einem und eben demselben Mittelstück durchaus nicht verändert werden.

Die übrigen hohen Töne leiden keine Veränderung in der Fingerordnung sie geben alle gut an, ausser das F, welches etwas schwer anspricht, auch auf zweyerley Art gegriffen werden kann, doch ist das 2te ein wenig zu hoch, spricht aber leichter an, als das erstere. Die Ansprache des ersten, kann man, wenn man vorher das E angiebt, z. B. als einen Vorschlag, und es geschwinde an das F bindet, erleichtern. Auf einer Flöte mit Gis und B Klappe giebt es leicht an, und ist rein. Obgleich B selten vorkömmt, so ist es doch in der Fingerordnung aber C wird beynahe nie gebraucht. Bey diesen hohen Tönen richtet man sich bloss nach der Fingerordnung durch den Ansatz kann hier nichts verändert werden. Aus dem Gesagten wird man erkennen, wie nöthig eine zu einer richtig gestimmten Flöte passende Fingerordnung sey, und wie viel demohngeachtet auf den Ansatz ankömmt, welcher seine Richtung von einem musikalich geordneten Ohre erhält, weñ man rein spielen will.

Hat der Schüler genaue Kenntniss von der Eigenschaft eines jeden Tons, ob er z. B. zu hoch, zu tief, zu matt sey, ob er mehr Wind oder nur wenig fodere u. s. w. was der Lehrer sich so lang von dem Schüler muss erklären lassen, bis er es ganz gefaßt hat, dann lasse der Lehrer denselben die Tonleiter D E Fis u. s. w. spielen, wobey er Folgendes zu beobachten hat.

1) Wiederhohle er die in den Allg: Grundsätzen gegebene Lehre von den Tonarten, und lasse sich den Unterschied von dem ganzen und halben Tone, und den Sitz der halben Töne in der dur so wie der Moll Leiter erklären.

2) Dann lasse er den Schüler nur die ersten 4 Töne $\overline{D}$ $\overline{E}$ $\overline{Fis}$ $\overline{G}$ blasen, so lang, bis sie der Schüler ganz gefasst hat, selbe sich einander ganz gleich und rein sind, denn Gleichheit und Reinheit des Tons in allen Tonarten, bey einem hellen und singenden Tone ist eines der vorzüglichsten Stücke auf der Flöte. Diese Gleichheit muss so beschaffen seyn, dass die Tiefe so stark, als die Höhe gehört werde. Zwar dringen die hohen Töne der Flöte mehr durch als die tiefern, welchen daher, um eine Gleichheit zu erhalten, mehr Kraft muss gegeben werden, allein man glaube nicht, dass dieses allein durch das Stark blasen bewerkstelliget werden könne, die Töne würden zwar stärker, aber auch, ohne dabey zugleich auf die richtige und gehörige Lage der Lippen Rücksicht zu nehmen, gewiss zu hoch werden. Ein vorzüglicher Vortheil, um die Gleichheit der Töne in der untern Octave zu erhalten, ist der, wenn man das Mundloch weit zu zudecken, sich gewöhnt.

3) Sey er darauf bedacht, bey diesen Uebungen dem Schüler zugleich zu einem festen, scharfen und hellen Ton zu verhelfen, wozu es sehr gut ist, wenn man einzelne Töne nimmt, jeden derselben so lange hält, als der Athem es zulässt, dabey die Flöte, wenn sie richtig angesetzt ist, erstlich ein wenig heraus, und so immer nach und nach ein wenig herein nach dem Munde zu, mit immer stetem Winde wendet, biss man auf das rechte Fleckchen kömmt, und der Ton vollkommen fest, verhältnissmässig voll und scharf wird. Wendet man die Flöte zu weit herein, so wird zwar der Ton noch Schärfe behalten, aber dünn und spitzig werden, so, dass man dann beym Vortrage mit einem solchen Tone nicht schattieren kann, welches ohnehin auf der Flöte schwer, und nur für den ausführbar ist, welcher sich die Mühe gibt einen festen, vollen, männlichen und biegsamen Ton, und von so einer Stärke zu erlangen dass man immer noch ein piano oder forte daneben machen kann. Der Grund hiezu muss gleich im Anfange gelegt, und dieser Vortheil in den folgenden Uebungen verfolgt werden. Nur sey der Lehrer bey diesem Schattieren, (welches eigentlich nur das Werk der spätern Stunden seyn kann, wenn der Ton schon fest genug ist) aufmerksam auf die reine Intonation, damit nicht durchs Stärker blasen der Ton zu hoch, durchs schwächere zu tief werde. Man muss daher, wenn man den Ton oder eine Passage nach und nach verstärken will, auch die Flöte nach und nach, so wie der Ton wächst, oder wachsen soll, herein, und bey dem Vermindern des Tones oder der Passage nach und nach wieder heraus wenden. Dieses Verstärken und Vermindern hat seine Grade, welche man durch fleissiges üben, den Ton wachsend und abnehmend zu machen, erhalten wird, so, dass man alsdann bey kürzern Noten, und in der Fortschreitung des Gesanges die angemessene Stärke und Schwäche leicht wird treffen können, wozu die richtige Bewegung der Lippen viel beyträgt.

Kann der Schüler die 4 ersten Töne gehörig vortragen, so lasse der Lehrer ihn die 4 folgenden spielen, worinn die nämliche Lage der ganzen und des halben Tones vorkömmt, wie in den 4 ersten. Hat der Schüler die erste Octave ganz rein, dann verfahre der Lehrer eben so mit der 2ten, indem er die 4 ersten Töne der untern mit den 4 ersten der obern z. B. $\overline{D}$, $\overline{E}$, $\overline{Fis}$, $\overline{G}$, mit $\overline{\overline{D}}$, $\overline{\overline{E}}$, $\overline{\overline{Fis}}$, $\overline{\overline{G}}$, und eben so wie der die folgenden dieser beyden Octaven so mit einander zu verbinden suche, dass die nöthige Reinheit in den Octaven so wie die verhältnissmässige Gleichheit des Tones, in beyden Statt finde. So verfahre man auch mit der 3ten Octave, so weit es der Ansatz des Schülers verstattet. Hiernächst lasse man den Schüler die Terzen, Quarten Quinten, Sexten, Septen, Octaven, Nonen, Dezen, Undezimen, Terdezimen, Doppell Octaven u. s. w. nach der in der Singschule gegebenen Anweisung, und besonderer Rücksicht auf die über das portamento dort gegebenen Regeln vortragen, und die erstere so, dass man z. B. nach der Terz in der untern jene in der obern Octave vortragen lässt z. B. $\overline{D}$ $\overline{Fis}$, $\overline{\overline{D}}$ $\overline{\overline{Fis}}$ $\overline{E}$ $\overline{G}$, $\overline{\overline{E}}$ $\overline{\overline{G}}$, und diess auch in den andern Intervallen, so weit es sich thuen lässt, denn so wird eine gute Verbindung zwischen den tiefsten und höchsten Tönen heraus kommen, wobey man zu beobachten hat, dass man bey Sprüngen von der Tiefe nach der Höhe nur die Unterlippe vorschiebe, wodurch die Oberlippe zugleich ein wenig zurücke gehet, aber man muss auch den Wind mehr treiben, weil durch das Vorschieben der Unterlippe die Oeffnung an dem Mundloche kleiner, und dadurch der Ton tiefer wird. Das Gegentheil ist in der Tiefe, man ziehet nämlich die Unterlippe zurück, und schiebet die Oberlippe vor, dadurch wird das Mundloch grösser, erfodert also auch mehr Wind. In der Octave wird die Oeffnung kleiner, daher braucht man weniger aber etwas stärker getriebenen Wind.

So wie man mit dieser Tonart verfahren ist, so verfahre man mit allen Dur und Moll Tonarten, mit Beobachtung alles oben Angeführten, denn so wenig derjenige ein guter Clavierspieler wird, der nicht gleich im Anfange sich durch das Spielen der Applicaturen mit beyden Händen in allen Tonarten eine Gleichheit im Anschlage erworben hat, so wenig wird derjenige ein guter Flötenspieler, welcher nicht durch das fleissige und genaue Spielen aller Tonleitern eine Gleichheit und die möglichste Reinheit aller Töne erhalten hat.

Der Lehrer sey darauf bedacht, denn wenn je Nachsicht verderblich ist, so ist sie es beym Anfange in der Musik. Ist der Schüler hierinn zimlich fest, dann setze er ihm kleine Anfangsstücke auf, welche er in mehrere Tonarten versetzen muss. Hiezu bedarf der Schüler der

§ 5. Lehre von der wahren Sprache auf der Flöte.

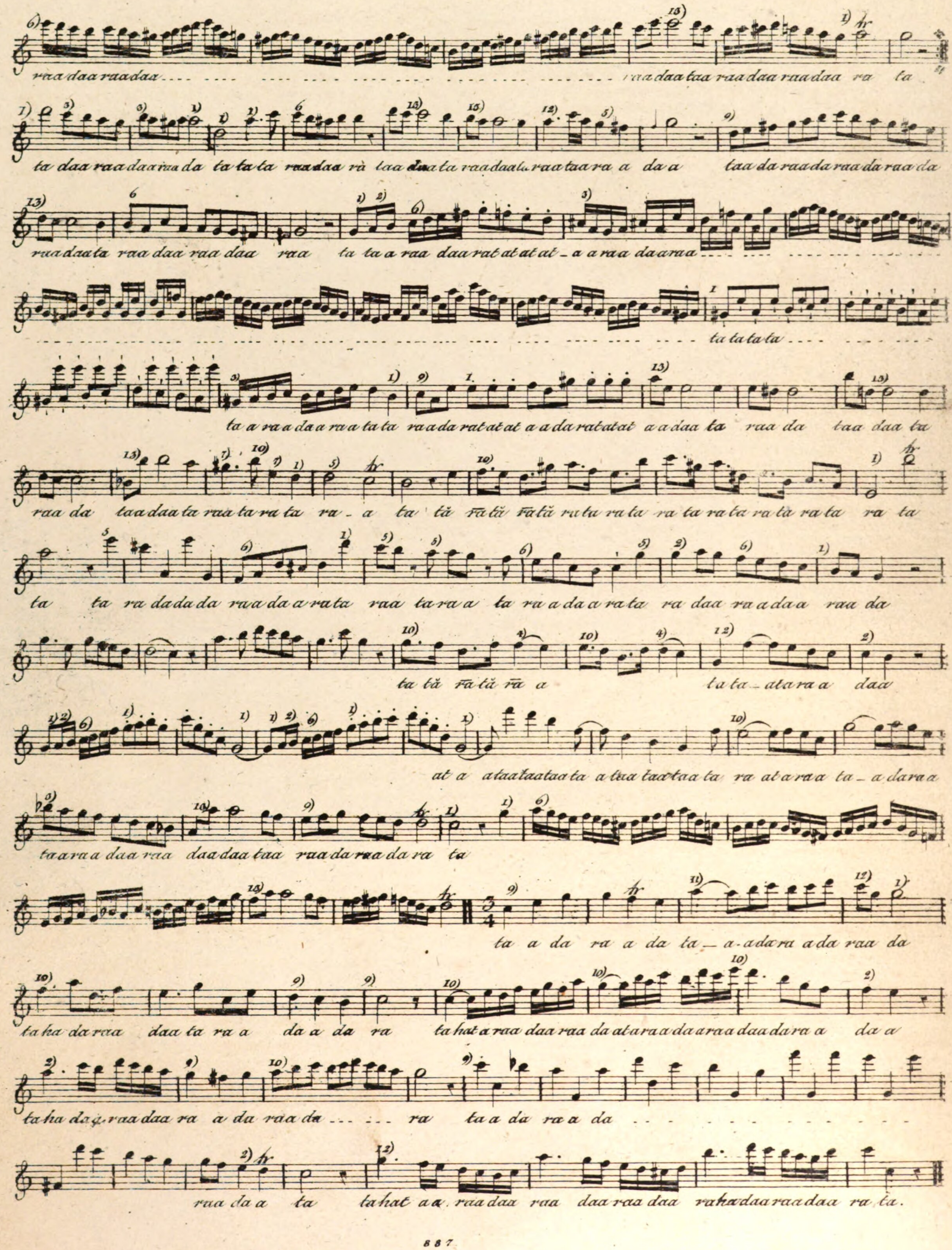
Zum deutlichen, und ausdrucksvollen Vortrag vom Gesange sowohl als Passagen wird ein nach Regeln geordneter Wind erfodert. Diese Bewegung und Regierung des Windes kann aber nur ganz allein durch die Zunge bewerkstelliget werden, welche den Wind anhält, oder durchlässt, so wie es die vorzutragende Stelle erfodert. Diese Behandlung der Zunge wird im allgemeinen der Zungenstoss genannt. Allein man glaube nicht, dass der Wind mit der Zunge herausgestossen werden solle, wodurch ein äusserst fehlerhafter Vortrag entstehen würde.

Bey genauer Untersuchung wird man bemerken, dass die Zunge durch ihre Bewegungen bey Hervorbringung der Töne, eine Art von Sylben, und nach deren Zusammensetzung, Wörter, und endlich eine Sprache bildet, die sich nach gehöriger Einrichtung überall anwenden lässt. Diese Sylben sind ta, da, ra. Mit diesen Sylben werden sowohl langsame, als mässig geschwinde Sätze vorgetragen. Da aber in geschwinder Bewegung sich mit diesen auf ein ander folgenden Sylben ta ta, oder da, da, Passagen weder deutlich noch rund und rollend genug spielen lassen, so setze man zu diesem ta oder da noch die 2 Buchstaben ll, wodurch gleichsam 2 Sylben entstehen, welche leicht auszusprechen sind, und dem Vortrag Deutlickeit Fülle und Ründung geben. Jenes nennt man die einfache, dieses die Doppel-Zunge. (Was mit der einfachen Zunge zu machen ist, muss mit derselben gemacht werden, die Doppelzunge tritt nur dann ein, wenn man mit der einfachen nicht mehr fort kann) Wir werden nun von der einfachen, und weiter unten von der Doppelzunge handeln.

Die Aussprache der Sylbe ta oder da, wodurch ein vollerer Ton aus der Flöte gebracht wird, als durch das ältere ti, di geschieht, wenn man die Spitze der Zunge oben hinter die Zähne an den Gaumen setzt, den Wind anspannet, und beym Wegnehmen der Zunge die Sylbe ta oder da spricht, auch dabey den Hals und die innere Oeffnung so viel möglich zu erweitern suchet, dass der Ton voll werde.

Da die blosse Erklärung der Regeln den Schüler nicht deutlich machen würde, so wollen wir hier einige Beyspiele über alle folgende Regeln angeben, wodurch der Lehrer in den Stand gesetzt ist, dem Schüler über jede Regel die nöthige Aufklärung zu geben, und sich sogar von demselben die Anwendung selbst zeigen zu lassen.




raa daa raa daa raa daa raa daa raa daa ra ta
ta daa raa daa raa da ta ta ta raa daa rà taa daa ta raa daa ta raa taa ra a da a laa da raa da raa da raa da
raa daa ta raa daa raa daa raa ta ta a raa daa rat at at at a a raa daa raa
ta ta ta ta
ta a raa daa raa ta ta raa da rat at at a a da rat at at a a daa ta raa da taa daa ta
raa da taa daa ta raa ta ra ta ra a ta tă ra tă ra tă ra ta ra ta ra ta ra ta ra ta ra ta ra ta
ta ta ra da da da raa da a ra ta raa ta ra a ta ra a da a ra ta ra daa ra a da a raa da
ta tă ra tă ra a la ta a ta ra a daa
at a a taa taa taa ta a taa taa taa ta ra at a raa ta a da raa
taa raa daa raa daa daa taa raa da raa da ra ta
ta a da ra a da ta a a da ra a da raa da
ta ha da raa daa ta ra a da a da ra ta hat a raa daa raa da at a raa da a raa daa da ra a da a
ta ha da a raa daa ra a da raa da ra ta a da ra a da
raa da a ta ta hat a a raa daa raa daa raa daa raha daa raa daa ra ta.

Erste Regel. Das ta, wenn es allein stehet, wird angewendet 1) bey einzelnen Noten, welche mit keiner andern von eben dem Werthe in Verbindung stehet, bey Noten, welche als einzelne sollen hingestellt werden. 2) im Auftakte. 3) Wenn Striche (''') über den Noten stehen, und der Gesang Balsähnliche Stellen hat, 4) Nach den Noten, die einen Punkt bey sich haben, kömmt sowohl auf die kurze, als die darauf folgende lange Note ta, auch wenn Pausen vorhergehen. 5) Wenn ein neuer Satz, oder ein neuer Gesang vorkömmt. 6) Bey 3 gleichen Noten; als, 3 Viertheilen 3 Achtheilen u. s. w. wenn 3 solche Noten ein Ganzes ausmachen, es mögen nun im $\frac{3}{4}$ Takte 3 Viertheile, oder im $\frac{3}{8}$ Takt 3 Achtheile, oder eine einzelne Figur, als eine Triole seyn, so bekömmt die letzte, als die kurze, allzeit ta, 7) Wenn mehrere Noten von einerley Geltung auf einer Linie oder einem Zwischenraume stehen, so bekommen sie alle ta wenn sie weniger, und da wenn sie mehr gebunden seyn sollen. 8) Bey grossen Sprüngen, besonders bey langen Noten. 9) Die Schlussnoten im Durchschnitt, besonders nach einem vorhergegangenen Triller, werden allzeit mit ta angesprochen.

10) Wenn Noten scharf sollen accentuirt werden, welches durch Punkte so wie die schwächere Accentuation durch Striche über den Noten (in diesen Beyspielen, sonst aber in der Regel umgekehrt) angedeutet wird, so müssen die Töne kurz abgesetzt und daher mit der Sylbe tat gesprochen werden, bey welcher Sylbe tat die Zunge so lange angespannt erhalten wird, bis man das darauf folgende zum vorigen t gehörige a spricht, welches aber wieder mit dem darauf folgenden t verbunden wird, und nunmehr wieder at heisset z. B. tat‿at‿at‿a.

Zweyte Regel. Zwey Noten von gleicher Geltung, woron die erste eine gute und die 2te eine schlechte ist, besonders wenn sie auf verschiedenen Stufen zusammenkommen, werden mit dem Wort tā ă oder dā ă gesprochen.

Dritte Regel. Kommen aber 4 Noten von gleicher Geltung zusammen, so werden sie mit dem Worte tā ă rā ă gemacht, auf diese Weise werden alle Noten markiret, hängen doch auch zusammen, und die Zunge kann es sehr leicht und geläufig sprechen. Es ist das Mittel, in geschwinden Passagen immer deutlich zu seyn, und zu bleiben, da sonst der Vortrag ungleich wird. Da aber bey anhaltenden und langen Passagen die Gleichheit der Töne und Figuren aufs genaueste beobachtet werden muss, so ist es nöthig, dass man in der Folge das ta, damit es dem ra so ähnlich als möglich werde, in da verwandele. Daher die

Vierte Regel. Wenn mehr als 4 Noten von gleicher Geltung, oder ganze Passagen von dergleichen Figuren aufeinander folgen, so wird das ta in da verwandelt z. B. ta‿a ra‿a da‿a ra‿a u. s. w.

Anmerkung. Eben so, wie hier die Buchstaben und Sylben aneinanderhängen, müssen auch die Töne aneinander gehängt werden, es darf kein Zwischenraum gehört werden, der Wind muss immer fortgehen, und die Zunge sprechen, ohne dass der Wind aufgehalten wird; es müsste denn von dem Tonsetzer ausdrücklich, entweder durch eine Pause, oder durch natürliche oder künstliche Endigung eines Satzes (Sich den Artikel von dem Athemhohlen in der Singschule Seite 46) geschehen.

Diejenigen, welche das da nicht gelinde und dem ra ähnlich genug machen können, können auch dieses da in ra verwandeln, dass ihnen also gar kein da ausser zu Anfang bleibt; diejenigen aber, die kein ra in die Flöte sprechen können, kehren es um, und verwandeln das ra in da.

Das ta kann sowohl auf der guten als schlechten Note stehen; ra und da aber nie anderst als auf der guten, und es muss allzeit ta vorhergehen, oder es muss schon Ton da seyn, wenn man das ra brauchen will, in diesen wird es, so zu sagen hinein gesprochen, es kann daher niemals zu Anfang stehen. Eine Note im Auftakte würde daher mit ta und die darauf folgende gute mit ra, also tă, (rā ă, dā ă, rā) u. s. w. gesprochen werden müssen. Daraus entsteht die

Fünfte Regel. Wenn ta auf eine kurze Note zu stehen kömmt, es sey zu Anfang oder in der Mitte, so muss die darauf folgende allzeit mit ra gesprochen werden. Folgen 2 gleiche Noten darauf mit rā ă: folgen 4, mit rā ă dā ă. Nur bey grossen Sprüngen muss das ta noch einmahl wiederholt werden.

Noten auf denselben Linien z. B. D̄ D̄, Ē Ē dörfen aber nicht mit ta a oder ra a sondern müssen mit rā dă, rā dă gesprochen werden.

Sechste Regel. Da der Ton auf der Flöte im Zusammenhange nicht darf unterbrochen werden, wenn nicht ein neuer Abschnitt, eine Pause u. s. w. es fodert, so folgt, dass man nur dann zweymal ta ta auch bey gleichen Noten sprechen darf, wenn das 2te ta einen neuen Sinn anhebt.

Siebente Regel. Wenn eine kurze Note, nach einer mit einem Punkte vorher gegangenen Note zu stehen kömmt, so bekömmt sie ta, die darauf folgende lange Note ra; daraus entsteht das Wort tā‿tă rā, welches solang behalten wird, als dergleichen Figuren fort dauern.

Da diese mit tă rā vorgetragenen Figuren und Passagen am besten bey lebhafter und rascher Bewegung angewendet werden, so werden

Achte Regel. dergleichen Figuren und Passagen in einer mässigen Bewegung und in einem sanften und gefälligen Gesange, besonders wenn sie vom Tonsetzer mit einem Bogen ⌒ bezeichnet sind, am besten mit tā ă rā ă gemacht, doch so, dass die erste mit dem Punkte allzeit sehr lang gehalten, und die kurze sehr kurz gemacht wird. Bey der Wiederhohlung dieser Figuren wird das erste tā ă rā ă in dā ă rā ă wegen der Gleichheit verwandelt. Jst die erste Note eine kurze, und die 2te eine durch einen Punkt verlängerte, so spricht man sie am besten mit tă ā, doch die erste so kurz, als ob man nur ta spräche, folgen mehrere, so spricht man ra. Das gilt auch, wenn mehrere kurzen Noten vor dem Punkte z.B. 2 dreygestrichene vor einer punktirten einmal gestrichenen vorhergehen.

Neunte Regel. Wenn 3 gleiche Noten, welche für sich ein Ganzes ausmachen, nämlich einen ganzen Takt, es sey im $\frac{3}{2}$, $\frac{3}{4}$ oder $\frac{3}{8}$ Takt, oder Triolen jeder Art vorkommen, so werden sie mit ta a da gesprochen. Folgen aber mehrere auf einander, so spricht man die ersten zwar mit ta a da, die folgenden aber, der Gleichheit und Verbindung wegen, mit ra a da. Nur sey man bedacht, dass 1) die 3 Sylben tā ā dā so viel möglich, von gleicher Länge seyen, 2) das d von der letzten Sylbe nicht an die 2te zusehr gehängt werde, 3) dass man bey dem da die Zunge nicht an, oder zwischen die Lippen bringt, man behält die Zunge hinter den Zähnen, und spricht das da ganz gelinde.

Zehnte Regel. Wenn auf eine Note ein Punkt folgt, welcher mit der folgenden Note einen Theil oder ein Glied des Taktes ausmachet, z.B. ein Viertheil mit einem Punkte, welcher die erste Hälfte des Viertheils schon ist, so spricht man im geschwinden und lebhaften Satze auf dem Punkt hat oder at, und im langsamern had oder ad. Dieses t oder d ist dem darauf folgenden ta oder da genommen, daher heisst nun die folgende Note nur a. Auch wird eine an die vorhergehende durch einen Strich ⌒ angebundene Note im lebhaften Satze, oder wenn ein Strich über die angebundene Note stehet, mit hat oder at, im langsamen Satze mit had oder ad, im ganz langsamen nur mit ha oder a mit einem gelinden Hauche gesprochen, u. die darauf folgende Note bekömmt a. Dieses hat, had, oder ha wird sehr gelinde gesprochen, and man darf nur wenig vom h merken, doch ist es mehr, als ein blosses a, denn es muss mit einem gelinden Hauch, der einem h einigermassen ähnlich ist, gesprochen werden.

Eilfte Regel. Wenn die angebundene Note die erste von einer Triole ist, so kann man zwar die verbundene mit had oder hat, und die übrigen 2 Noten von der Triole mit aa ansprechen, es ist aber nicht so gut, als wenn man die eigenthümliche Sprache zur Triole ta a da, soviel möglich beybehält, und die erste mit ha, die 2te mit a, die 3te mit da spricht, so kömmt ha a da heraus, welches dem ta a da weit ähnlicher ist, als jenes, und eine bessere Wirkung macht

Zwölfte Regel. Wenn von 2 Noten gleicher Geltung die 2te an eine darauf folgende gebunden ist, so werden die 2 gleichen Noten nicht nach der 2ten Regel mit tā ă gemacht, sondern sie werden getrennt, und es bekömmt jede ta, worauf bey der 2ten gebundenen, um gleichsam das gehörige Aushalten des Zeitwerthes zu bezeichnen, das hat, had oder ha folget.

Folgen 2 Noten nach dem Punkt z.B. nach einer punktirten Viertheils Note 2 Sechzehntheils, so bleibt alles vorige, und auf diese 2 kurze Noten kömmt aa. Werden dergleichen Gänge durch mehrere Täkte fortgesetzt, so fängt man auch die erste Note in den folgenden Täkten mit ra an, welche Sylbe überhaupt den Vortheil eines zusammenhängenden und bindenden Gesanges gewährt.

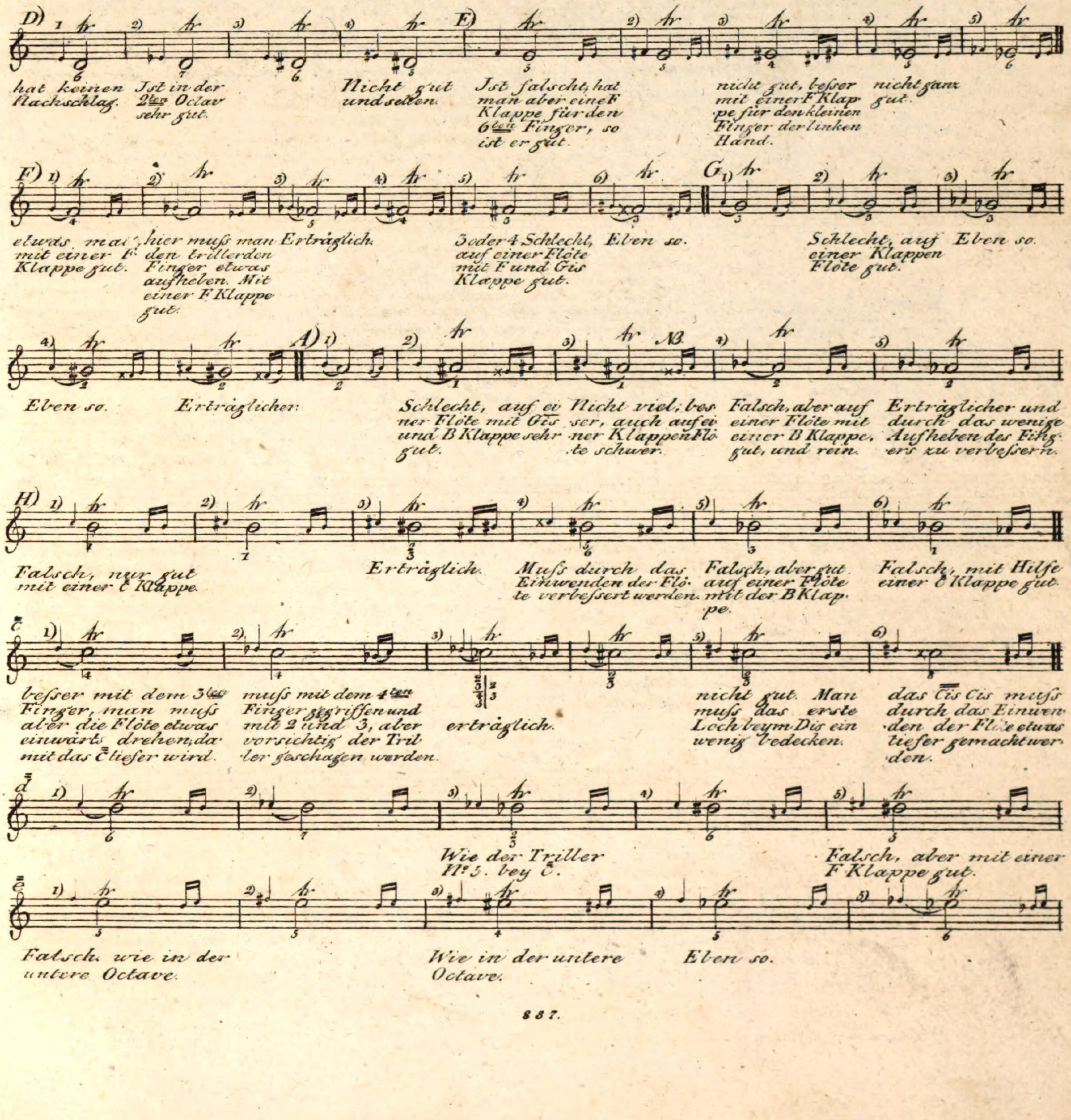
Dreyzehnte Regel. Bey Rückungen oder Syncopationen findet kein ra und keine andere Sprache als ta und ta a im Lebhaftern, da und da a im Sanftern Statt. Von diesen Figuren bekömmt nur die erste und letzte Note ta, die dazwischen liegende und im Taktwerthe gleichsam zu theilende Note z.B. eine halbe zwischen 2 Viertheilen bekömmt tă ā, doch darf das ā nicht gar zu stark bezeichnet werden, sonst macht es eine üble Wirkung.

Dieses wären nun die vorzüglichsten Regeln beym Spielen mit der einfachen Zunge. Der Lehrer kann nun, wenn der Schüler das oben schon angeführte Beyspiel zergliedern, und alle darinn vorkommenden Regeln erklären kann, mehrere Beyspiele demselben vorlegen, und hat er die Regeln gefasst, dann setze er ihm mehrere Stücke auf, sehe auf die gehörige Taktfestigkeit und Reinheit der Jntonation, und hat der Schüler einige Festigkeit darinn, dann nehme er die Lehre vom Vortrage in der Singschule Seite 48 mit ihm durch. Hierauf die Lehre von den wesentlichen Manieren. Dazu gehört auch die Kenntniss

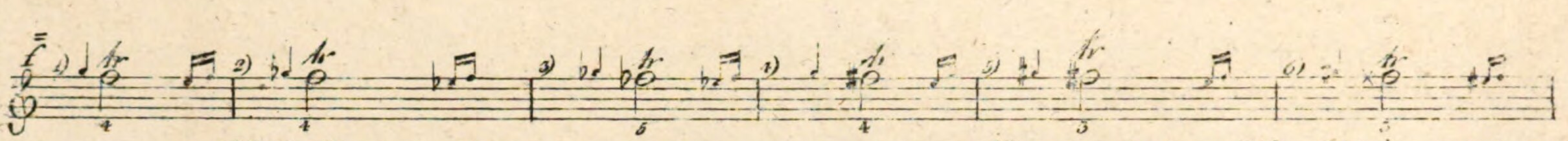
§ 6. Von der Eigenschaft und den besonderen Vortheilen bey Hervorbringung der Triller auf der Flöte.

Auf der Flöte müssen alle Finger (auch die kleinen und bey Klappen Flöten auch die Daumen nicht ausgenommen) die Bewegungen eines guten Trillers machen können. Um daher zu einer Sicherheit und Festigkeit hierinn zu kommen, muss man jeden Finger besonders, erst langsam, und so lange, bis man deutlich fühlet, dass dessen Bewegung ganz gleich sey, alsdann geschwinder, auf die nämliche Art, und so immer geschwinder üben, bis der Finger alle Bewegungen schön zu machen im Stande ist. Eben so muss man mit allen Fingern verfahren.

Da aber mehrere Triller auf der Flöte theils falsch, theils schwer, zu machen sind, so folgt eine Tabelle über alle Triller auf der Flöte, wo die falschen möglichst verbessert, und die künstlichen angezeigt sind.



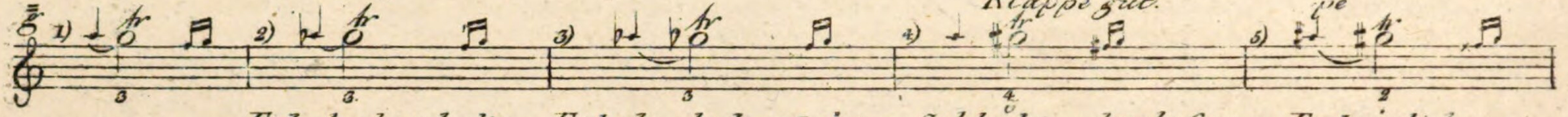
887.



Falsch, mit einer F Klappe gut.

Nur auf einer Flöte mit Gis und F Klappe gut.

Nicht gut, besser mit einer Gis Klappe.

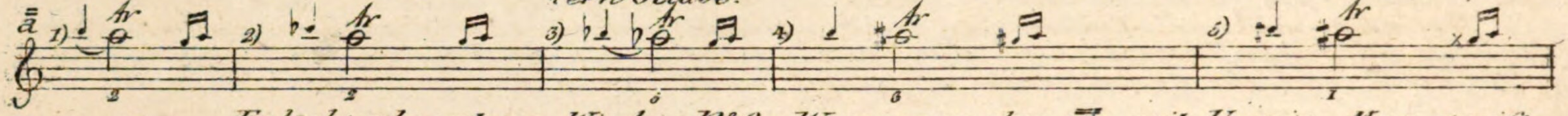


Falsch, durch die Gis Klappe gut.

Falsch, doch erträglicher als in der untern Octave.

Schlecht, aber besser mit einer Gis Klappe.

Erträglicher.

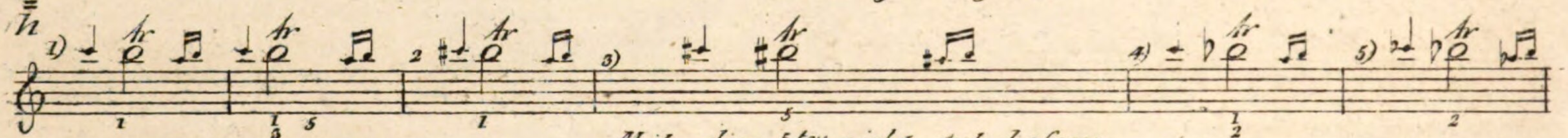


Falsch, aber etwas besser wenn man B̄ mit 1, 2, 4, 5, 6, 7. greift und mit 4, und 5 trillert, wobey die bey B̄ gebrauchte Finger liegen bleiben.

Wie bey N° 2. das ās muss durch das heraus wenden der Flöte verbessert werden.

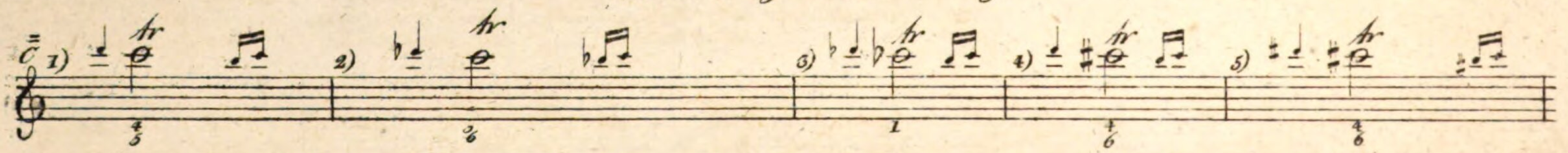
Wenn man das āīs mit 1, 2, 4, 5, 6, 7 greift, es ein wenig tiefer zu machen sucht, mit dem 2ten Finger trillert, bey Endigung des Trillers diesen Finger liegen lässt und den 3ten aufhebt und wieder zu machet, so ist der Triller richtig und gut.

Unrein. Man greift auch das h̄is mit 1, 3, 4, 6, 8, und legt indem man trillern will, mit dem 5ten zu gleicher Zeit den 2ten so weit auf das Loch, dass nur ein wenig Oeffnung bleibt.



Falsch. Rein.

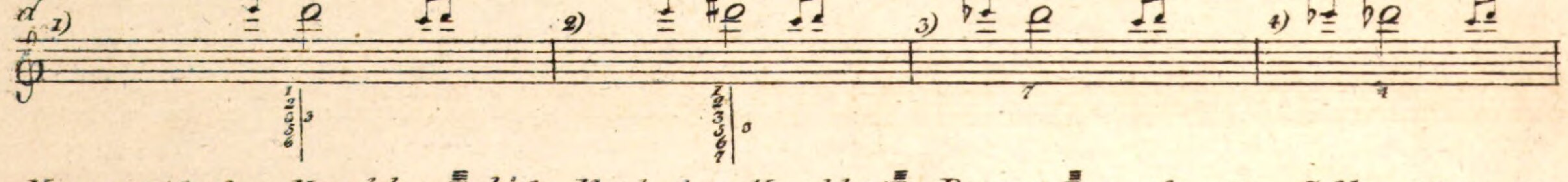
Mit dem 5ten nicht gut, besser, wenn h̄is mit 2, 3, 4, 5, 6, 7, gegriffen, und mit dem 5ten Finger getrillert wird, und man durch Wechslung des ersten und 3ten Fingers, wenn man nämlich den ersten zu, und den 3ten auf, dann den 3ten wieder zu, und den ersten geschwind hinter einander auf macht, den Nachschlag hervorbringt.



Man muss während dem Triller mit dem ersten Finger das Loch soviel zu decken, als zum reinen c̄ nöthig ist.

Das c̄ muss durch das Heraus wenden der Flöte verbessert werden, oder man ziehet den 3ten Finger ein wenig vom Loch ab, dass eine kleine Oeffnung wird, man lässt nach dem Triller die Finger liegen, und verwechselt den 3ten mit dem 1sten so bekömt man B zum Nachschlag.

Krank. Nimmt man his mit 2, 3, 4, 5, 6, 7 so machet 5 den Nachschlag, nimmt man es mit 1, 3, 4, 6, 8, so machet 1 den Nachschlag, indem mit 2 gewechselt wird.



Man greift den Vorschlag Ē lässt die Klappe fahren, fängt zugleich er Zeit an mit dem 3ten Finger zu trillern. Ist das D̄ noch zu hoch, so darf man nur den 4ten Finger aufs Loch legen.

Nach dem Vorschlag Ē muss man alle Finger liegen lassen, und mit dem 3ten trillern.

Beym D̄ muss mit dem 4ten Finger das Loch ein wenig bedeckt werden.

Sollte ganz vermieden werden.



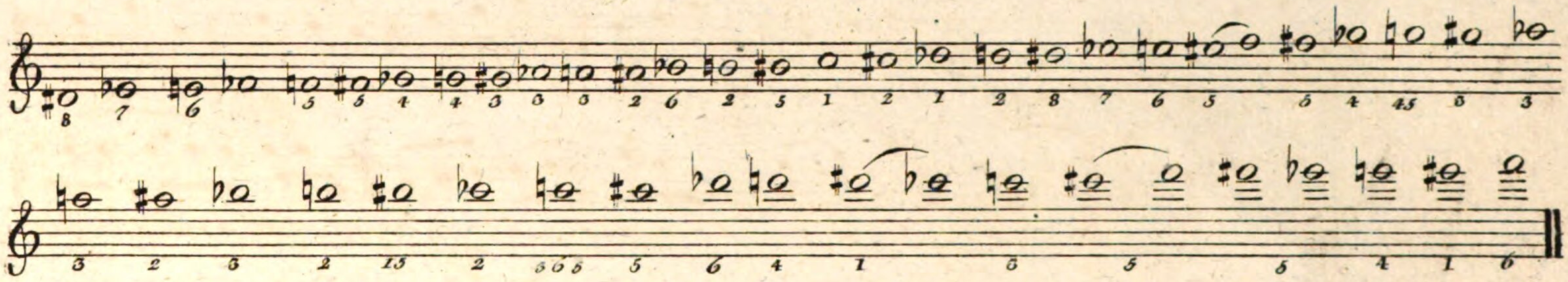
Man greifet Fis mit 1, 2, 4, und machet, indem man 5, 6, 7, greifet, sogleich mit 5 und 6 den Anfang zum Triller. Nach diesem Griff, welcher die erste Note zum Triller giebt, hebt man zur 2ten Note, indem man 1, 4, 7, beständig behält, 2, 5, 6, zugleich auf, machet sie auch zugleich wieder zu; kurz, man machet mit diesen 3 Fingern, welche sich zugleich auf und nieder bewegen, den Triller richtig; sollte aber das Fis nicht gut ansprechen wollen, so greifet man nach dem Fis ordentlich E, und trillert mit 2 und 6 zugleich. D und E schlagen nach; soll aber Dis und E nachschlagen, so machet man den 3ten Finger, indem alle übrige liegen bleiben, geschwind zu, und wieder auf.

Wir wollen hier noch von einer andern aber nur selten und mit Geschmack anzuwendenden Manier auf der Flöte sprechen.

§ 7. Von der Bebung.

Die Bebung ist eine auf einer langen zu haltenden Note hervorgebrachte wellenförmige schwebende Bewegung, welche langsam, oder geschwinde, einförmig oder wachsend, und abnehmend seyn kann.

Die Bebung entsteht auf der Flöte, wenn man mit dem Finger das der langen Note, worauf die Bebung gemacht werden soll, zu nächst darunter liegende Loch ein wenig, oder halb, oder auch ein anderes Loch ganz nach Erfodernifs der Umstände wechselweise bedecket, und öffnet. Mit dem Athem macht man sie auf der Flöte nicht, es macht keine gute Wirkung, und wer es thut, verwöhnt sich die Brust, und verderbt sein ganzes Spiel, denn er verlieret die Festigkeit, und zittert alles mit der Brust heraus. Diese Manier kann auf haltenden Noten, Fermaten, und auf der vor der Cadenz stehenden Note, doch selten angewendet werden. Beyspiele dieser Art lassen sich nicht ganz zu Papier bringen, doch wollen wir, so gut es sich thun lässt, auf alle Töne die Bebung zu machen, anzeigen. Die Zahl unter den Noten bedeutet den Finger, womit man die Bebung, nach der angezeigten Fingerordnung, machen soll.



Ein gewisses Maas, wie weit der Finger das Loch bedecken solle, hier beyzubringen, ist nicht möglich. Das Ohr muss entscheiden. Bey einigen wird nur der 4te Theil, bey andern die Hälfte, auch wohl 3 Viertheile, bey manchen das Loch ganz zu gedeckt. Zu diesen letztern gehören: B, His Cis D C, dieses letztere mit 2, 4, 5, 6, 7, gegriffen, wobey der 3te Finger die Bebung machet, und mit 2, 4, 5, wo der 6te Finger die Bebung macht; Des Dis Es und a.

Wir wollen nur noch der Manier des **Durchziehens eines oder einiger Töne** gedenken, welches geschiehet, wenn man den Finger nach und nach vom Loche wegziehet, oder darauf schiebet, oder von der Seite her nach und nach bedecket, und auf gleiche Weise öffnet. Man machet sie im Gesange auf Gänge, die durch halbe Töne abwärts oder aufwärts steigen. Letzteres ist seltener.

z. B. E) 

Jm 2ten Takte dieses Beyspiels ist diese Manier auf folgende Art anzubringen. Sobald man das G, die erste Note im 2ten Takt, greifet, so leget man sogleich die beyden Finger, die zum F nöthig sind, nämlich 4 und 6 etwas ausgestreckt an die Seite der Flöte den Löchern gerade gegenüber, doch ganz nahe an dieselben, und decket auf diese Weise, indem man nach und nach die Finger nach den beyden Löchern hinneiget, dieselben zu, so ziehet sich der Ton vom G unvermerkt und ohne Absatz herunter zum F. Dieses Verfahren ist besser, als wenn man sogleich die Spitze der Finger an die Löcher setzet, und sie nach und nach über die Löcher schiebet, bis sie zu sind. Dieses wird nicht einem jeden, und nur bey trocknen Fingern gerathen, aber wohl jenes. Jm 4ten Takte ist ein Beyspiel aufwärts von dem Vorschlag D zu E. Aus dem Vorschlage macht man 2 Achttheile, das erste D das 2te Dis und das E wird daran gezogen. Wenn man sich aber vom D zum E durchziehen will, ohne dass man Dis berühret, so hebet man die Spitze des 6ten Fingers nach und nach auf, bis

man den Finger ganz vom Loche weg und $\overline{\overline{E}}$ hat. Sobald man bey dergleichen Durch-ziehen das Loch anfängt zu öffnen, oder zu decken, so muſs man den Wind ein wenig verstärken, damit der Ton gleich stark bleibe. Bey F) kann man vom $\overline{\overline{a}}$ bis zum $\overline{\overline{Fis}}$ durchziehen, indem man immer einen Finger nach dem andern auf oben angezeig-te Art auf das Loch bringet. Nur brauche man diese Figur selten, und nur da, wo sie die beste Wirkung macht.

Hat der Schüler Alles dieses inne, dann lehre man ihn einen Gesang selbst ver-zieren, nach der in der Singschule Seite enthaltenen Lehre von den willkührlich-en Auszierungen. Man lehre ihn auch Paſsagen und ganze Stellen verändern, welches voraus setzt eine Kenntniſs der

§ 8. Vortheile in Hinsicht der einfachen Zungen Veränderung.

Ehe man eine Figur, oder eine Paſsage verändert, sehe man genau, ob die Verän-derung mit der bey der zu verändernden Stelle zu Grunde liegenden Empfindung ü-bereinkomme, ob sie dadurch gehoben wird, und sehe besonders dahin, welche Veränderung an die Stelle paſse. Die Grundsätze sind bereits in dem in der Singschule enthaltenen Artikel von dem Vortrage abgehandelt worden, wir wollen also blos einige Beyspiele von Veränderungen mit der dabey veränderten Aussprache hier geben.



Diese wenigen Beyspiele sind schon hinlänglich, um dem Schüler einen Begriff von Veränderungen und der Behandlung der Grund Formen aller Veränderungen des Schleifens und des Stoſsens zu geben, welches letztere sich in die 2 Arten des gelin-dern Stoſsens, welches man Staccato nennt, und mit ta oder da, und des schärfern, welches mit tat gemacht wird, eintheilt. Mehreres kann er in der Violin Schule unter dem Artikel Stricharten § finden, was er auf sein Intrument übertragen kann. Nur das einzige bemerke derselbe, hierinn nur behutsam zu seyn, und lieber der Regel zu folgen, als ganze Stellen zu verderben. Ein guter Geschmack, und richtige Urtheils-kraft muſs hier alles thuen. Wir handeln jetzt nur noch

§ 9. Von dem Mittel, die geschwinden Paſsagen vorzutragen welches man insgemein die Doppel-Zunge nennt.

Diese Sprache fängt erst da an, wo die einfache Zunge nicht mehr fort kann. Das also, was mit der einfachen Zunge zu machen möglich ist, mache man ja nicht mit der Doppel-Zunge, es macht eine sehr schlechte Wirkung. So wie bey der einfachen Zunge die Sylbe ta oder da, so wird bey der Doppel-Zunge die Sylbe tad'll gebraucht. Es wird freylich nicht ganz a, es behält etwas vom o, man bemühe sich aber dem rei-nen a, nicht dem mit e untermischten so nahe zu kommen, als möglich, denn dieſs a giebt einen vollen Ton. Dieses ta d'll gibt 2 gleiche Noten, allein die 2te Sylbe d'll so in die Flöte zu sprechen, daſs sie einen eben so hellen Ton, als die erste gibt ist schwer. Man übe es wie folgt.

Wenn man ta gesagt hat, so setze man, indem das ta noch klinget (denn die-ses muſs so lange fortklingen, bis man die 2te Sylbe spricht) die Spitze der Zunge, die etwas krumm gemacht seyn muſs, an den Gaumen, und drücke, indem man d'll spricht, den Wind welcher durch die an den Gaumen angesetzte und krumm gemachte Zunge aufgehalten wurde, und indem die Spitze der Zunge an dem Gaumen stehen bleibet, auf beyden Seiten hervor, dieſs giebt die 2te Note. Der Druck muſs

aber Kraft haben damit der Wind vor und in das Instrument kömmt, sonst klinget es nicht, und man höret nur das ta klingen, und das d'll nicht. Man übe daher dieses auf 2 gleichen, und auf einem Zwischenraume stehenden Noten so lange, bis sie beyde gleich deutlich zu hören sind, alsdann auf 2 eine Stufe steigenden oder fallenden, und endlich auch auf 2 aus grössern Intervallen bestehenden Noten. z. B.



Anfangs spreche man alle Sylben recht deutlich in die Flöte, wenn es auch etwas hart klingen sollte, es ist besser zu hart, als zu weich; wenn es nur erst die Zunge geläufig zu machen, im Stande ist, so kann man es leicht wieder mildern. Spricht man es aber im Anfang zu weich, so wird dadurch immer die 2te Note zu kurz, und nicht deutlich genug, wodurch alle Passagen verdorben, und ungleich werden. Wie mit diesen, so verfahre man auch mit den übrigen, nur mache man sie erst langsam, dann etwas geschwinder, und zwar von Grad zu Grad, denn jeden muss man in seiner Gewalt haben, bis man den folgenden ergreift. Nur so wird man dieser Sprache mächtig.

Anstatt das Wort tad'll dad'll bey längeren Passagen zu wiederhohlen, welches sehr ermüden würde, lässt man bey der Wiederhohlung das d weg, und bindet das a an das vorhergehende l, so entstehet nun zu 4 gleichen Noten das Wort tad'll-ad'll, welches leicht kann wiederhohlt werden z. B. tad'll ad'll-ad'll-ad'll-ad'll u. s. w. Nur unterhalte man dabey stets den Ton, und setze nicht nach dem ersten tad'll ab.



Aus diesem Beyspiele sieht man, dass bey dem Zusammenhange der Figuren und Passagen die Sprache nicht geändert werden darf. Bey den Uebungen, wo die Passagen Stufen oder Sprünge machen, gebe man genau acht auf die Finger, damit sie sich mit der Zunge zugleich bewegen, damit nicht eines eher oder später komme, als das andere. Dieses wäre von dem Gebrauche dieser Sprache bey laufenden und nur kleine Sprünge machenden Figuren. Zwar soll man bey Figuren und Passagen, die aus grösseren Sprüngen bestehen, so viel es möglich ist, die nämliche Sprache bey zu behalten suchen, welches auch durch Fleiss kann gezwungen werden, ist man aber nicht ganz Herr derselben, so brauche man die in dem folgenden Beyspiele angezeigten Veränderungen. Es versteht sich, dass dieses Beyspiel in möglichst geschwinder Bewegung muss gemacht werden.



Die aus drey gleichen Noten bestehenden Figuren oder Triolen im geschwinden oder sehr geschwinden Zeitmaasse werden mit dem Wort tad'llda gesprochen. Da aber dieses bey öfterer Wiederhohlung schwer zu sprechen ist, so kann man auch mit rad'llda abwechseln, welche Sprache man behalten kann, wenn auch noch so viele dergleichen Figuren einander folgen sollten. Bey springenden Triolen verändert man gewöhnlich die Sprache. Doch ist es besser, wenn das Tempo nicht zu schnell ist, wenn man sie mit dem

ersten Worte tad'll da vorträgt. Nur da, wenn auf die letzte Note einer Triole ein grosser Sprung folget, wie in der 2ten und 3ten Figur bey e) kann man das ra, welches sonst der Verbindung wegen statt da gebraucht wird, aber jetzt dieses Sprunges wegen etwas schwer, und nicht für jeden anwendbar ist, weglassen, und an dessen Statt das da widerhohlen, als: tad'll da dad'll da, statt tad'll da rad'll da. Nur sehe man darauf jede Note der Triolen so gleich als möglich zu machen; denn darin besteht, wie schon in der allg. Grundsätzen angegeben wurde, die Schönheit der Figur der Triole.



Hat der Schüler diese Sprache in seiner Gewalt, so kann er auch in der grösten Geschwindigkeit jedes Nötchen deutlich vortragen, nur sey er darauf bedacht, dass er es selbst höre.

Nun wäre der Schüler im Besitze aller jener Mittel des Mechanismus, welche dazu führen, eine geistvolle Darstellung liefern zu können. Man gebe ihm daher Stücke von guten Meistern z. B. Hoffmeister, Devienne, Müller, Fürstenau u. s. w. in die Hände, welche gut für dieses Instrument gesetzt haben, weise denselben aber mehr zu einem gefühlvollen, sangbaren Vortrag, als zu der leeren Passagen Sucht an, führe ihn oft auf den im § 1 gegebenen Charakter seines Instrumentes zurück, und lasse ihn vorzüglich gute Sänger hören, so wie sich überhaupt nach der Singmethode bilden. Auch für den Flötenisten wird es ein Vortheil seyn, manche für sein Instrument passende Arien mit genauer Befolgung des im Texte gegebenen Wechsels der Empfindungen zu studieren, oder selbe für sein Instrument einzurichten, so wird er die beste Gelegenheit haben, eine wahre Singmethode als Richtschnur für die Behandlung seines Instrumentes anzuerkennen, und so muss er wahre Fortschritte im Felde der ächten Kunst machen.

Fine

III^te Abtheilung

Allg: Bemerk: für die Becherinstrumente überhaupt Seite 2.

Horn- } Schule 5.

Trompeten- } Schule 21.

Posaunen- } Schule 27.

Serpent- } Schule 36.

Allgemeine Bemerkungen für die Becher-Instrumente.

Unter diese Rubrik gehören alle jene Blasinstrumente, bey welchen der Ton durch die Reibung der beyden Lippen an einander innerhalb eines becherartigen Mundstückes hervorgebracht wird.

Diese sind:
1) Das Horn,
2) Die Trompete,
3) Die Posaune,
4) Der Serpent,

Von dem Zinken, welcher eigentlich auch unter diese Rubrik gehört, kann hier die Rede nicht seyn, indem er wenig mehr, besonders nicht bey Orchestern gebräuchlich ist.

Die oben Seite 3 gegebenen allgemeinen Bemerkungen in Hinsicht der Blasinstrumente überhaupt, über die Untersuchung der Qualität des Schülers, die Zeit der Uebung, des Lernens, u. s. w. gelten natürlich alle auch hier.

Eben so muss man auch hier, wie dort, in Rücksicht der Instrumente selbst darauf sehen, dass dieselben schon ausgeblasen seyn, dass sie rein stimmen, was hier um so mehr bemerkt werden muss, als sonst alle angewandte Mühe verloren ist, indem man sich wohl beym Aushalten theils durch den Ansatz, theils bey manchen z. B. dem Horn durch die Manipulationen der Hand helfen kann; aber im Vorübergehen und bey geschwinden Stellen alles umsonst ist.

Besonders suche man ein Instrument zu erhalten, welches sowohl die Höhe leicht anspricht, als auch die Tiefe mit Fülle gibt. Fehlt dem Instrumente aber doch eines oder das andere dieser Stücke, so nehme man Rücksicht auf den Theil, welchen zu erlernen sich der Schüler festgesetzt hat: Beym Horn z. B. oder der Trompete, ob der Schüler ein Primarius oder Secundarius zu werden gedenket, in welchem ersten Falle natürlich das Instrument besser die Höhe, im 2ten die Tiefe angeben muss: Doch wird man wohl thuen, sich, wenn es anderst möglich ist, an beyde Arten oder das sogenannte Principal zu gewöhnen, besonders, wenn man als Solo Bläser auftreten will, da alle neuern Solo Parthien in der Regel so gesetzt sind, dass sich darin eine mittelmässige Höhe mit Tiefe vereinigt. Gewöhnlich wird von dem tiefen Bass C bis in das 3 gestrichene gesetzt.

Was die bey den meisten der genannten Instrumente gewöhnliche Materie betrifft, so bestehet selbe am häufigsten aus Messing, als der hiezu zweckmässigsten Metallart.

Es giebt zwar dergleichen Instrumente von Silber, allein diess ist mehr Sache des Luxus, und das Vortheilhafte des Silbers, dass es keinen Grünspan ansetzt, wird andererSeits durch die geringere Elastizität desselben geschwächt.

Rücksichtlich der Form dieser Instrumente ist jene die vollkommenste, wenn der innere Cylinder in einer möglichst ununterbrochenen Linie fortläuft, indem alle Absätze, wodurch diese Linie unterbrochen wird, den Durchgang des Windes hindern, so hin eine Schwere im Anblasen, Luftverlust, und mit unter Unreinheit der Töne verursachen. Daher sind Instrumente mit vielen Dallen oder sonstigen Eindrücken in die Röhre nichts nutz, so wie auch das viele Verstopfen der eingefallnen Löcher mit Bley, der Fortpflanzung der Erschütterungen, somit dem guten Tone nachtheilig ist. Hieraus ergibt sich ferner, dass das viele Aufstecken mit den sogenannten Krummbögen oder den Stiftchen (Setzstücken) auch sehr schädlich sey, besonders auch die Art der sogenannten Inventions Horn und Trompeten, hauptsächlich die der Horn. Da die höhern Tonarten engere Röhren, und die tiefern weitere erfodern, für jede Tonart also eigentlich ein eignes Horn gehört, so kan man leicht abnehmen, wie nachtheilig das Einsetzen aller Tonarten z. B. des tiefen und zugleich des hohen B auf einem und eben demselben Instrumente seyn müsse.

Indessen bringt man der Gemächlichkeit, um sich nicht mit so vielen einzelnen Horn bey eintretender Verschiedenheit der Tonarten herumschleppen zu müssen, hierinn um so lieber ein Opfer, als ferner die bey diesen Inventions-Instrumenten angebrachten sogenannten Stimmgabeln, oder Posaunenzüge den Vortheil gewähren, dass man, ohne zu dem beschwerlichen, und dem Tone schädlichen Aufsetzen von Stiften gezwungen zu seyn, durch selbe ganz genau nach den übrigen Instrumenten die Stimmung richten kann. Diese Art von Inventions Horn ist daher die beste.

In Abgang solcher Horn muss man entweder für jede Tonart eigene haben, oder sich, wenn man nur einige oder mehrere Paar hat, mit den sogenannten Bögen (Krummbögen) helfen. Mit diesen hat es folgende Bewandniss.

Es ist bekannt, dass, je länger der Cylinder ist, desto tiefer der Ton werde. Um daher ein höheres Horn zu vertiefen, oder ihm eine tiefere Stimmung durch die Verlängerung des Cylinders zu geben, bedient man sich grösserer und kleinerer, einfacher und doppelter runder Röhren, welche man auf das Instrument steckt, und die man Bögen oder Krummbögen nennt. Der grössere Krummbogen ist gewöhnlich von einer solchen Länge, dass er das Instrument um einen ganzen, der kleinere, dass er es um einen halben

Ton vertieft. Hie und da sind auch 2 solcher grösserer Bögen vereinigt, wodurch die Vertiefung um 2 Töne bewirkt wird. Will man also z. B. ein hoch B Horn zu G vertiefen, so muss man 2 Bögen aufstecken, einen grössern, welcher das Instrument um einen ganzen Ton also zu as, und einen kleineren, welcher dasselbe noch um einen halben also zu G vertieft. Eben das nämliche gilt auch von der Trompete, auch sogar von der Posaune, und dem Serpent. Man steckt z. B. auf einen Serpent, welcher gewöhnlich bey Militär-Musiken im Es steht, einen halben Tonbogen auf, wodurch er dann auf D. als die eigentliche Tonart dieses Instrumentes erniedriget wird. Durchs Aufstecken von dergleichen Bögen kann man denselben auch zu C vertiefen, wodurch aber doch schon meistens das Verhältniss des Instrumentes gestört, somit Unreinheit erzeugt wird. Stimmt das Instrument zu tief, so ist nicht anderst zu helfen, als wenn man es abschneidet, dadurch den Cylinder verkürzt, doch ist es besonders bey Horn nicht anzurathen, veil sonst leicht die Verhältnisse des Instrumentes können gestört werden.

Ist das Instrument nicht gar zu hoch, so setzt man eines oder einige Stiftchen auf, welche man daher von verschiedener Grösse immer im Vorrathe haben sollte. Diess gilt sowohl von dem Horn, als der Trompete, bey welcher diess vorzüglich gute Dienste leistet, ja oft die Stelle von Bögen vertritt.

Auch bey der Posaune ist diess anwendbar, aber hier hüte man sich bey dem Mundstücke Stiftchen einzusetzen, indem man sonst den Cylinder zuviel verlängert, so dass man ausser Standes kömmt, den letzten Zug mit dem Arme, erreichen zu können, besonders aber, weil durch das Einsetzen des Stiftchens bey dem Mundstücke der innere Cylinder gleich im Anfange weiter, und gleich darauf durch die folgende dünnere Röhre verengt würde, wodurch eine Unreinheit der Töne entsteht.

Ueberhaupt muss man aber die Krummbögen sowohl als die Stiftchen sehr fest zusammenstecken, damit nur keine Luft, oder doch so wenig als möglich verloren geht.

So viel in Rücksicht der Instrumente selbst. Hinsichtlich der Mundstücke dieser Instrumente, auf deren Bau, so wie bey den Rohrinstrumenten, eine vorzügliche Rücksicht genommen werden muss, weil hievon die Güte des Tons, und die Leichtigkeit in Hervorbringung desselben hauptsäglich abhängt, und es auch sehr hart hält, sich eines Mundstücks zu entwöhnen, auf dem man sich schon eingeblasen hat; lassen sich folgende allgemeine Bestimmungen annehmen.

Je tiefer der Kessel eines Mundstückes ist, desto mehr dient er um tiefere, je seichter derselbe, um höhere Töne hervorzubringen.

Der zu enge Bohrer verursacht einen kleinen schwachen und widrigen Ton.

Da bey dem Horn die Dimensionen dieses Instrumentes so verschieden und ausgedehnt sind, dass mancher Ton zweymal vorkömmt, z. B. hoch B und tief B. und überhaupt die tieferen Töne, um mit Fülle behandelt werden zu können, einen sehr vollen Ansatz, so wie die höheren einen sehr scharfen fodern, so wäre es gut, dass man an jenen Orten, wo nicht 2 Paar Waldhornisten die tiefen und hohen Tonarten theilen, sich zweyerley Mundstücke, eines für die tiefen, eines für die hohen Tonarten bediene, welches sich wohl nicht in Hinsicht des obern zum Ansatze gehörigen Baues, aber in Hinsicht der Structur des Kessels unterscheide, damit nämlich nicht der Ansatz des Bläsers gestört werde.

Um den Ton des Horns oder der Trompete zu mässigen, bedient man sich bey denselben der sogenannten Sordinen.

Die Sordine bey dem Horn ist von verschiedener Form, und von verschiedenem Material. Gewöhnlich bestehet sie aus einer hohlen Kugel von Pappe Holz, oder sonst einer Materie, deren Durchmesser ohngefähr 6 Zoll beträgt, und an der sich ein offener Schlauch oder Zapfen befindet, der in den untern Theil des Horns zunächst der Stürze passt. Durch das Einschieben dieses Sordins bekömmt das Horn den Ton, als ob es in weiter Entfernung gehört würde, und das Piano kann dabey bis zum schwächsten Hauche modificirt werden. Damit aber der Hornist bey dem Gebrauche dieses Sordins den Vortheil des Stopfens nicht verliere, hat man innerhalb derselben einen Drath mit einer daran befestigten, mit Leder überzogenen Kugel angebracht, durch welche die Höhlung des Schlauchs verdeckt werden kann. Dieser Drath gehet auf der untern Seite aus der Kugel heraus, und hat eine Oehre zum Anfassen, um damit das Stopfen zu verrichten.

Bey der Trompete besteht diese Sordine aus einer kleinen hölzernen Röhre, welche in die Stürze der Trompete passt, durch deren Einschieben das Instrument nicht allein einen schwächeren, und einen von dem gewöhnlichen Trompetentone ganz verschiedenen Klang hat, sondern welche auch gewöhnlich verursacht, dass das Instrument alsdann um einen ganzen Ton höher stehet.

Was die oben in den allg: Bemerkungen für alle Arten von Blasinstrumenten gegebene Vorschrift des Reinerhaltens der Instrumente betrifft, so ist die Beobachtung derselben hier besonders wichtig.

Man suche daher die Instrumente immer im guten Zustande, und von allem Staube frey zu erhalten, welcher sichtleich mit dem in das Instrument laufenden

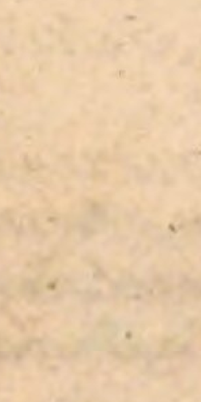
Waſser vermischt, und so das Verhältniſs deſselben stört.

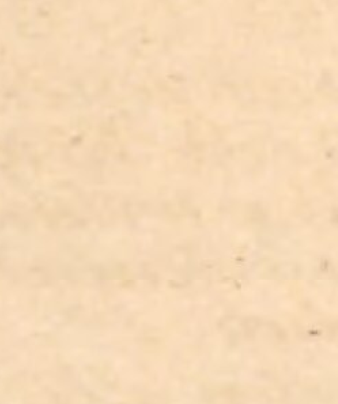
Nach dem Blasen laſse man das Waſser aus dem Instrumente ganz ablaufen, aber nicht so, daſs es durch die Röhren dringe, denn sonst setzt sich leicht Grünspan an, welches der Gesundheit des Spielers so wie dem Instrumente selbst sehr nachtheilig ist. Besonders hüte man sich bey dem gewöhnlichen Umwickeln des Mundstückes oder der Stifte mit Papier, um sie genauer schlieſsen zu machen, welches übrigens bey nicht ganz fleiſsig gearbeiteten Instrumenten zum festen Schluſs der Luft einen groſsen Vortheil gewährt, daſs daſselbe nicht in die Röhre kome, wodurch der Durchgang der Luft gehemmt wird. Ist dieſs der Fall aus irgend einer Ursache, so muſs man das Instrument ausputzen, welches bey dem Horn, der Trompete und Posaune geschieht, indem man Flinten Schrot mit heiſsem Waſser durch die Röhren laufen läſst, und solange rüttelt, bis selbe ganz sauber sind. Ist das Instrument durch mehrere Eindrücke beschädiget, so muſs man es ausdallen laſsen. Wer die Gelegenheit nicht hat, dieses durch einen geschickten Instrumentenmacher verrichten zu laſsen, kann sich folgender Art bedienen. Die tieferen Eindrücke, besonders in den engern Röhren, können durch das Aufschmelzen einer Zinnstange, welche alsdann in die Höhe gezogen wird, wodurch die fehlerhafte Stelle doch wenigstens den tiefen Eindruck verliert, gehoben werden. Bey der weitesten Röhre, besonders des Horns, läſst man ein Stückchen Eisendrath Siehe a) von dem Becher in daſselbe fallen. Hiernächst läſst man den Zapfen b) welcher aus Eisen, Bley, im Nothfalle auch aus hartem Holze bestehen kann, nachfolgen, und auf denselben ein dem a) ähnliches Drathstückchen c) Durch eine angemeſsene Bewegung des Instrumentes wird der Zapfen b) welcher die Dicke der Hornröhre an der fehlerhaften Stelle haben muſs, bis an selbe hingedrängt. Mit geschickter Hand wird dann die fehlerhafte Stelle herausgehammert, worauf der Zapfen b) entweder von sich selbst wieder herausfällt, oder durch das Wiederstoſsen oder Zurückwerfen des Drathstückes a) herausgebracht wird.

Öfters sammelt sich während dem Blasen zu viel Waſser in dem Instrumente, welches man durch das Röcheln deſselben leicht bemerkt, man benutze daher die erste Gelegenheit, z. B. bey einer etwas längeren Pause, um das Waſser ablaufen zu laſsen.

Bey dem Serpent und der Posaune nehme man nach dem Blasen die Stücke auseinander, um sie ganz zu reinigen. Bey ersterem muſs man auch darauf sehen, daſs sich kein Schmutz an die Löcher gesetzt habe, wodurch das Gehöhr verändert, und der Reinheit des Tones geschadet wird. Bey letzterer ist besonders zu bemerken, daſs die Züge mit einer fettartigen Materie, welche aber nicht gerinnen darf, so eingeschmiert werden, daſs sie sehr leicht zu bewegen sind, denn sonst zieht man sich die Posaune von dem Munde, und verliert daher imer den Ansatz.

Das beste hiezu ist Provencer Oehl, welches alle 2 bis 3 Tage fleiſsig abgewischt, und mit neuem mäſsig ersetzt werden muſs.


a


b


c

Vom Horn.

§1. Werth und Charakter des Instrumentes.

Wenn wir den Werth der Instrumente überhaupt nach dem Verhältniße ihrer Annäherung an die menschliche Stimme betrachten, so gebührt dem Horn ein vorzüglicher Rang unter denselben. Es wird sich zunächst an den Fagott anschließen, mit dem es zwar nicht die Vollkommenheit der gleichen Töne durch alle Tonarten, und dessen Fähigkeit ohne alle Einsätze in jeder derselben spielen zu können, aber doch gewiß die sanfte Würde dieses Instrumentes gemein hat, und ihn an Fülle des Tones noch übertrifft. Da es eine Octave tiefer als die Trompete steht, (die hoch C, B, und A Horn ausgenommen, welche den C, B, und tiefen A Trompeten gleich stehen) so nähert es sich mehr dem tiefen Baße, eignet sich daher zu dem Ausdrucke von Würde, Fülle und Kraft, wodurch auch die andere Seite seines Charakters das Sanfte, tiefer eindringende Anmuthige bedingt ist. Daher die großen Würkungen, welche Meister auf diesem Instrumente bey den Zuhörern hervorbringen. Indem der in der Construction des Instrumentes liegende tiefere Ton, entgegengesetzt dem höhern anderer Instrumente, welcher die Seele mehr spannet, selbe in eine ruhigere, mehr gemäßigte Stimmung des Gemüthes versetzt, dient die demselben anklebende Fülle dem Künstler als Mittel, den Zuhörer sogleich zu gewinnen, und ihn so von dem Gefühle des Angenehmen, durch alle Grade des Sanften hindurch bis in die Regionen des Schmerzens, und der Melancholie zu führen, während dem er mit wahrer Meisterschaft eben diese Fülle benutzt, um denselben von dem nämlichen Zustande des Angenehmen bis in die mit dem Charakter der Majestät vereinbaren Grade von Kraft zu erheben. Um dieses zu können, muß er Herr seines Instrumentes seyn, er muß den Gang aller Gemüthsbewegungen kennen, und darf auch nur solche Tonstücke vortragen, welche diesem Erfodernisse entsprechen, er muß wahrer Sänger auf seinem Instrumente seyn. Wer daher irgend etwas auf diesem Instrumente leisten will, der bilde sich blos nach der Singschule. Er studiere den Charakter seines Instrumentes, um die demselben durch seine Natur gesetzte Schranke nicht zu überschreiten; er studiere die Eigenheiten desselben, um keinem Tone mehr aufbürden zu wollen, als was er nach dem Baue des Instrumentes, und den mehr oder weniger in Händen habenden Verbesserungs Mitteln zu leisten im Stande ist; suche vertraut mit dem Ansatze, oder den, zur Bildung eines wahren Gesangtones nöthigen Vortheilen zu werden, um alle erfoderlichen Schattierungen geben zu können, er dringe in den Geist der verschiedenen Articulationen ein, lerne bey Zeiten sein Instrument zu heben, indem er die schwachen Töne in den Schatten, und die hellen klingenden in das Licht stellt, nehme dann gute Singmethoden zur Hand, übertrage alles, was seinem Instrumente nicht wiederspricht, auf dasselbe, und höre gute Sänger. So wird er viel leisten, aber auch außerdem nichts, was man eigentlich Kunst nennet. Nur Schade, daß es noch so wenige für den Charakter und die Natur des Instrumentes paßende Tonstücke gibt. Um dieses zu erleichtern, wollen wir daher die Eigenheiten des Instrumentes, so genau, als möglich in der folgenden Abhandlung zu zergliedern suchen.

Dieß die Betrachtung des Horns, als Solo Instrument. Als Werkzeug der Begleitung, als **Orchester Instrument** kömmt es zwar nicht in den Fall, so wichtige und umfaßende Erfodernisse leisten zu müßen, allein es muß doch ganz in dem angegebenen Charakter behandelt werden, so wie die Tonsetzer es nie anderst anwenden sollten. Die Töne dörfen daher nicht zu grell, mit jener Kraft wie bey einer Trompete, angestoßen werden, so wie sein Charakter beym Satze ein ganz anderer ist. (wenigstens ein anderer seyn sollte) Immer muß der Spieler, auch bey den kräftigsten Stellen in der Behandlung desselben eine Art von sanfter Würde durchblicken laßen. Bey jenen Horn, wo der Ton der Dimension des Instrumentes noch sehr hoch ist, z. B. bey hoch B. A. G Horn muß daher der Hornist den Ton sehr delicat zu behandeln, und zu mäßigen verstehen, so wie er bey den tiefern Instrumenten z. B. D. C. Horn immer mehr Fülle demselben zu verleihen, sich bestreben muß.

Soviel über den Charakter des Instrumentes, das Nähere über die praktischen Vortheile zur Wiedergebung dieses im Verlaufe der folgenden Abhandlung.

§ 2. Von dem Umfange des Horns.

Das Horn hat so wie alle andere Instrumente seinen bestimmten Umfang, welcher freylich in der Hand des Meisters durch anhaltendes und fleissiges Studium eine beliebige Ausdehnung erhalten kann, indem er nicht, wie der Rohrinstrumentalist durch eine bestimmte Applicatur beschränkt ist. Sein gewöhnlicher Umfang ist von dem tiefen Bass C bis zu dem C in der 3ten Octave 

Allein sehr selten nur ist es möglich, dass sich die Fähigkeit in einem und demselben Menschen vereiniget, die tiefen Töne mit der gehörigen Fülle anzugeben, und die hohen sowohl sanft als klingend vorzutragen. Theils die physische Beschaffenheit der Organe jener Personen, welche sich diesem Instrumente widmen, theils und zwar besonders die bey der Behandlung dieses Instrumentes vorzüglich Statt findende Erfahrung, dass viele Uebung in der Höhe die Tiefe, so wie vieles Blasen in der Tiefe die Höhe verdirbt, ist hieran Schuld. Es ist daher besser, 2 Arten des Horns festzusetzen, um alle Töne dieses Instrumentes gehörig zu gewinnen, und zwar jene des Prim Horns, dessen Töne sich am meisten in die Höhe ausdehnen, u: des Secund Horns, dessen Töne mehr in die Tiefe gehen.

Zum Unterschied beyder Arten trägt der Bau des Mundstückes vieles bey. Der Primarius muss ein engeres und der Secundarius ein weiteres haben. Diess ist der erste wichtige Punkt, worauf man im Anfange zu sehen hat, wir wollen daher 2 Muster solcher Mundstücke angeben, wobey man besonders die Weite des Kessels, und die Art, wie sie sich diese Weite in die untere enge Röhre verliert, betrachten, und beym Auswählen eines Mundstückes für den Schüler berücksichtigen muss, denn hievon hängt ein grosser Theil des guten Tones ab.

Man braucht sich aber nicht allzugewissenhaft an die angezeigte Weite des Ansatzes zu binden, denn hierinn entscheidet meistens die Dicke der Lippen, aber der gute Bau des Mundstücks, und die 2 angegebenen Arten müssen stets berücksichtiget werden.

Diejenigen Hornisten, welche Höhe und Tiefe mit einander in ihren Stücken zu vereinigen suchen, nennt man Principal Bläser, allein sie haben gewöhnlich nicht soviel Höhe, oder diese nicht so voll und klingend, als die Primarii, und die Tiefe nicht sovoll als die Secundarii.

§ 3. Haltung des Instrumentes und Stellung des Bläsers.

Es ist zwar gleichgültig, mit welcher Hand man das Horn hält, allein es ist doch gewöhnlicher, dass dasselbe mit der linken Hand gehalten, und die rechte in den Becher des Instumentes gesetzt wird, wie es die Figur D anzeigt.

Eigentlich sollte derjenige, der sich zum Primarius bildet, sich angewöhnen das Horn mit der rechten Hand zu halten, damit bey Duetten die Becher der beyden Horn zusamenkomen u: jeder den andern besser hören kann.

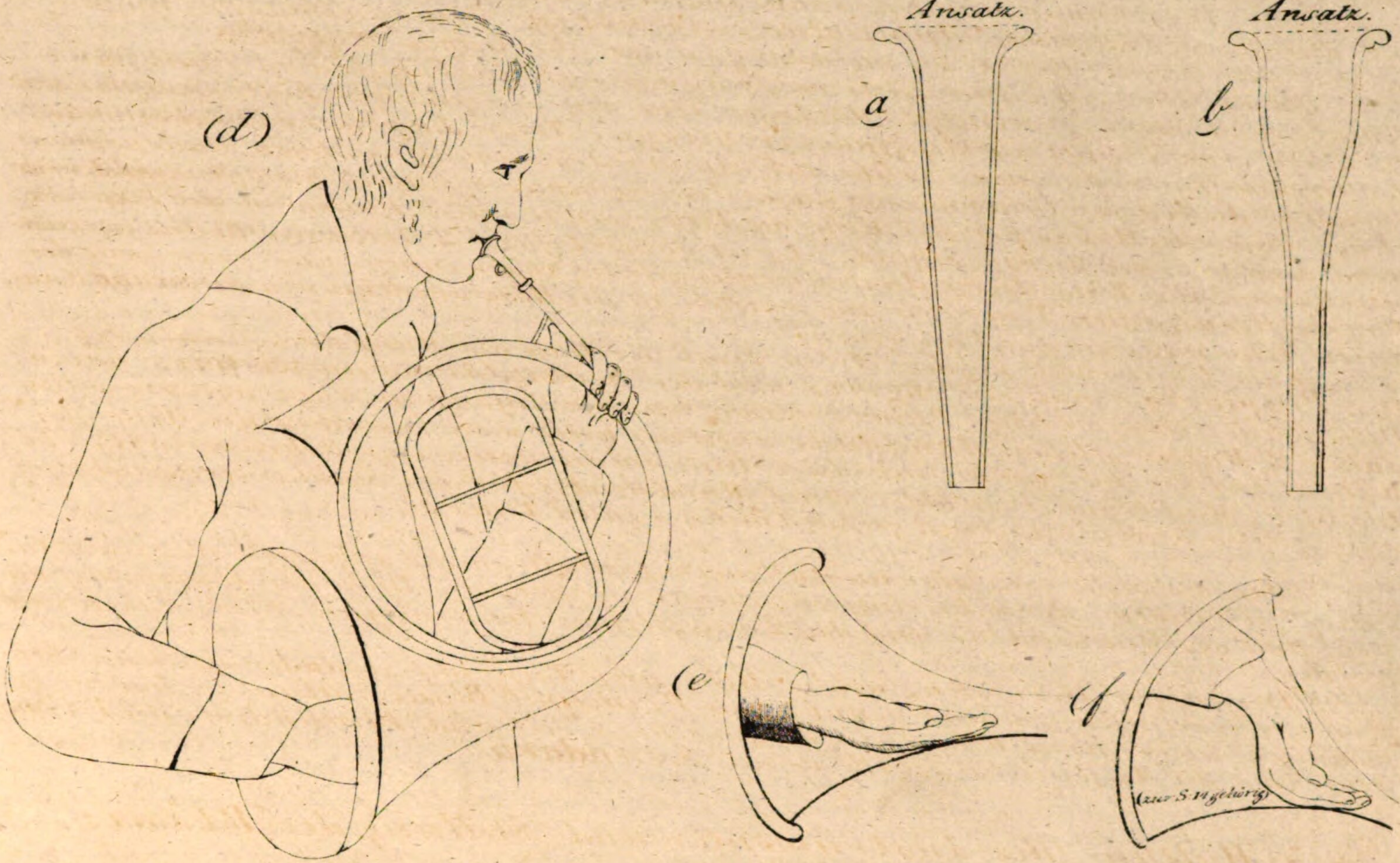
Der obere Theil der Hand liegt auf dem untern Theile des Horns auf, wie es Fig. E angegeben ist.

Ist die Hand einmal in den Becher gesetzt, so muss sie in demselben die nöthigen Manipulationen abgerechnet, in derselben Lage bleiben.

Was die Stellung betrifft, so muss der Hornist seinen Körper ganz gerade halten, das Horn selbst nicht zu nahe an denselben, sondern lieber etwas entfernter, besonders bey den tieferen Tönen, um diese recht voll zu bekommen, doch aber auch nicht zu weit, damit er die in dem Becher nothwendigen Manipulationen mit Leichtigkeit verrichten kann. Diese müssen so geschehen, dass es der Zuhörer, wenn ihm nicht dieser Theil des Horns gerade im Gesichte steht, gar nicht, oder doch nur im geringsten Grade bemerkt. Man sehe daher vorzüglich im Anfange darauf, dass der Schüler diese ohne allem Zwange, und mit möglichst geringer Bewegung der Hand ausführe, denn sonst erhält er nie die gehörige Leichtigkeit, und jene dadurch bedingte Gewandheit im Hervorbringen geschwinder Stellen, oder Passagen, worinn mehrere Stopftöne vorkommen. Alle Schüler haben im Anfange diesen Fehler, und nur sorgsame Aufmerksamkeit des Lehrers, und fleissiges Studium des Schülers kann diesen wichtigen Punkt berichtigen.

§ 4. Art, Töne auf dem Horn anzugeben.

Die Töne, welche man auf dem Horn hervorbringt, werden vermittelst der Reibung der Lippen beym gewaltsamen Eindringen des Windes gebildet. Was das



aus 2 Stücken zusammengesetzte Rohr z. B. dem Fagottisten ist, das sind die Lippen dem Hornisten. So wie dort die verschiedene Modification der auf den beyden Schienen des Rohres erzeugten Erzitterungen die Verschiedenheit des Tones gibt, so verhält es sich hier mit den Lippen. So wie dort der Stoss mit der Zunge das Mittel ist, um gleichsam die verschiedenen Schwingungen zur Einheit zu verbinden, gleichsam einen Ton zu fixiren, so ist es auch hier. Diejenigen also, welche glauben, dass die Zunge den Ton bilden könne, irren sehr, und der Schüler muss daher die oben gegebene Erklärung um so genauer fassen, und sich in der Methode seinen Ansatz zu gewinnen oder die Art Töne auf diesem Instrumente herauszubringen, um so pünktlicher darnach richten, als sonst kein guter singender Ton auf diesem Instrumente zu erhalten ist, welche als die Hauptzierde eines braven Künstlers auf diesem Instrumente, das besondere Augenmerk des Schülers seyn muss. Während dem die Zunge die Töne anstösst, muss man die Sylbe ta oder da aussprechen, aber nur blasend, ohne dazu zu singen. Obgleich eigentlich der Consonant den meisten Einfluss auf den Ton hat, so ist es doch gut, wenn sich an demselben ein Vocal befindet, welcher dem Munde die natürlichste freieste Richtung lässt, die gehörige Luftmasse halten, und selbe so nach Erfodernis zu dem hervorzubringenden Tone verwenden zu können. Der Vocal a wird als der hiezu tauglichste allgemein angenommen.

Der berühmte Hornist Punto gibt sogar die Regel, bey den fest und lebhaft mit der Zunge anzustossenden Tönen daon in das Instrument zu sprechen, von welchem er sagt, dass es die nämliche Wirkung habe, wie ein Hammer, der an eine Glocke schlägt, und in dem Trichter des Instrumentes den tiefen Ton hervorbringe. Wir werden späterhin mehrere seiner Beyspiele zur Uebung mit dessen Bezeichnungsart noch angeben.

Da, wie es oben schon angegeben würde, die Töne durch die Reibung der Lippen erzeugt werden, so folgt, dass hiezu weder die Gurgel, noch auch die Brust darf gebraucht werden. Anfänger haben häufig den letzten Fehler, indem sie dadurch einen starken Ton aus dem Instrumente zu bringen hoffen. Es ist daher sehr gut, wenn man den Schüler auf dem blossen Mundstücke sich üben lässt, durch die gehörige Reibung der Lippen eine Art Ton hervorzubringen, indem derselbe so leichter auf die

Reibung der Lippen sehen, und sich so der Vortheile beym Erzeugen des Tones am ersten versichern kann.

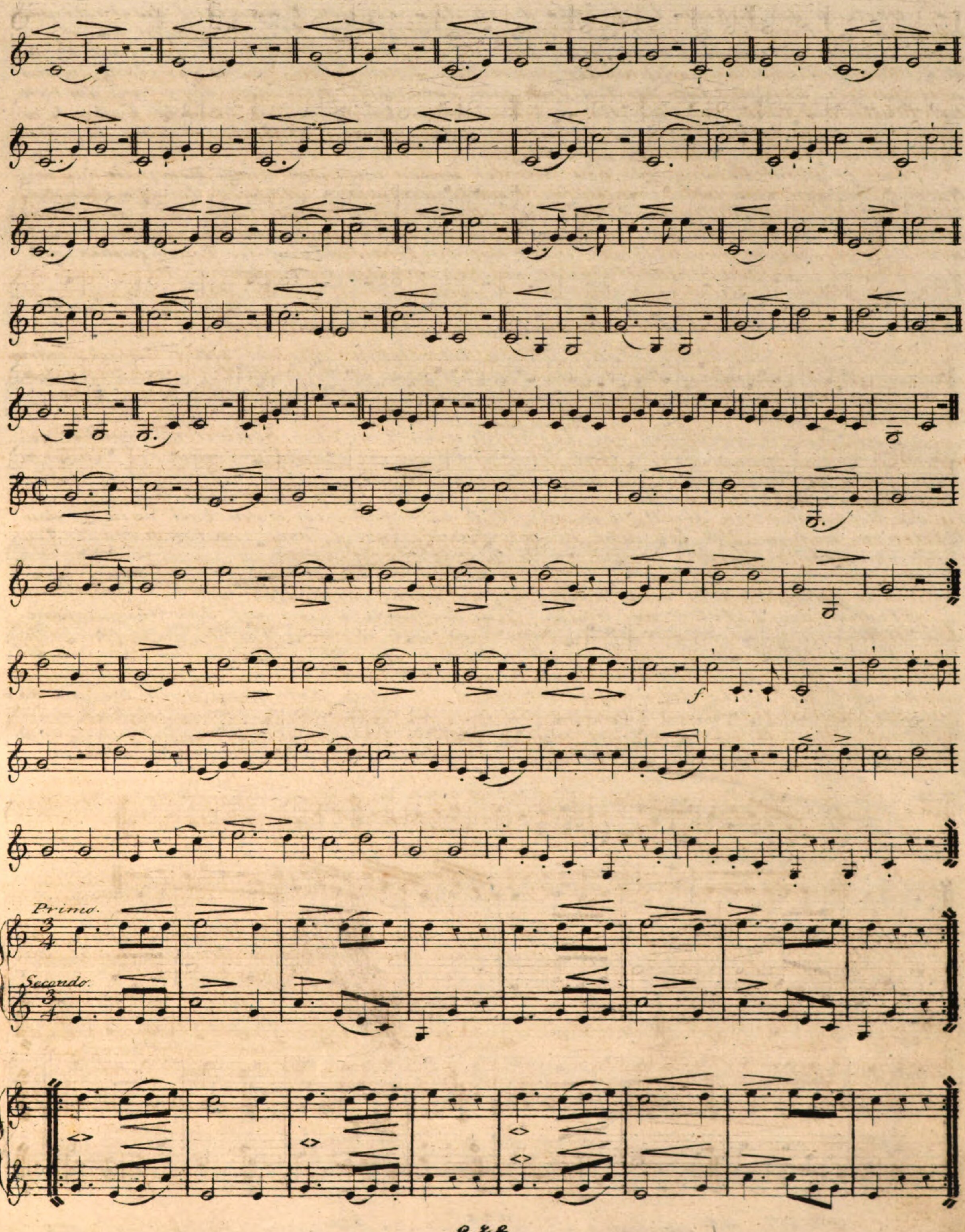
Man sehe auch darauf, daſs der Schüler nicht die Backen aufblase, welches der gewöhnliche Fall bey Anfängern ist, indem sie so mehr Luft faſsen, und selbe in groſser Fülle in das Instrument bringen zu können, glauben. Je leichter und ungezwungener der Ansatz des Bläsers ist, je weniger Luft er zur Bildung selbst eines starken Tones braucht, je weniger er demnach das Mundstück an die Lippen anzudrücken nöthig hat, um desto freyeren Spielraum denselben zu gewähren, desto mehr hat er sich der Vollkommenheit eines guten Ansatzes genähert. Dadurch wird zugleich jener für den Bläser äuſserst wichtige Vortheil erreicht, daſs die Lippen durch das harte Andrücken des Mundstückes nicht zu bald ermüdet werden, und die dem Bläser so äuſserst lästige sogenannte Stumpfheit im Ansatze entsteht.

Kann der Schüler nur einen Ton auf die angezeigte Art angeben, dann laſse man ihn bey gleichem Ansatze, (so daſs das Mundstück nicht von der Stelle gerückt wird,) einen höhern versuchen, z. B. die Terz, und dann die Quinte, welches durch das festere Zusammendrücken der Lippen geschieht, wo die durch einen engern Raum durchgepreſste Luft auch die Lippen in eine stärkere und schnellere Bewegung setzt; hiernächst laſse man ihn auch einen tiefern Ton versuchen, z. B. die untere Quarte; wobey die Lippen sich bey gleichem Ansatze immer mehr erweitern müſsen, je tiefer der hervorzubringende Ton ist. Kann der Schüler dieses, dann gebe man ihm ein Horn, das aber weder zu hoch, noch zu tief seyn darf, und laſse denselben das nämliche auf dem Instrumente üben. Am besten eignet sich hiezu ein D oder Es Horn. Da die Reinheit des Tons überhaupt eine doppelte ist, und zwar erstens diese, zu deren Erlangung so eben die Mittel angegeben wurden, welche einen klingenden, sanften, und von allem Rauhen u. Unangenehmen freyen Klang erzeugt, zweytens jene, wo jedes Intervall in der demselben gehörigen Höhe oder Tiefe vorgetragen wird, die Reinheit des Tons überhaupt aber unter die vorzüglichsten Erfodernisse für jeden Musiker gehört, wie schon oben in den allgemeinen Grundsätzen angegeben wurde, so muſs auf beyde Arten der Erzeugung eines reinen Tones um so mehr, besonders mit gröſser Genauigkeit bey diesem Instrumente gesehen werden, als 1) jeder Ton blos in der Einbildungskraft, so zu sagen in der mehr oder minder reinen Organisation des Bläsers liegt, und nicht, wie bey andern Instrumenten vermittelst der Finger kann hervorgebracht werden, 2) auch schon sogar die Reihe der Töne, welche dieses Instrument natürlich angibt, nicht rein ist, indem das F als der 4te Ton vom C zu hoch, und das a als der 6te, so wie das b als der 7te Ton zu tief ist. Daher wäre es das beste, ja nothwendig, dass jene, welche sich den Becherinstrumenten widmen wollen, schon etwas singen können, so wie auch der Mangel an reiner Intonation blos durch eine richtige Singschule kann gehoben werden.

Man nehme daher im Anfange nur die leichtesten Töne, z. B. den Grundton, die Terz und Quint, und endlich auch die Octave, diese aber so lang, bis der Ton klingend genug, und doch dabey angenehm ist, und die Verhältniſse ganz rein sind. Man sehe dabey vorzüglich darauf, daſs die Terz nicht zu tief, und die Quinte nicht zu hoch intonirt werde, welches der den meisten Anfängern anklebende Fehler ist. Ferner, wenn man so weit gekommen ist, Töne auf dem Horn angeben zu können, und das Mundstück auf denjenigen Theil der Lippen, den es einnehmen soll, gesetzt hat, so sey man auf den Grundsatz aufmerksam, den man ganz genau in der Ausübung befolgen muſs, daſs man das Mundstück besonders beym Herabsteigen in die tiefern Töne nicht mehr verrücke, und dabey nach dem Verhältniſse des Steigens und Fallens der Töne die Lippen mehr oder weniger schlieſse oder öffne.

Mit Beobachtung des Gesagten fange man nun kleine Uebungen, und zwar im Anfange von dem einzelnen Tone an, und beobachte hiebey die in der Singschule S. 26 gegebenen Regeln des Tragens der Töne, indem man jede der ersten Uebungen auf die eben dort angegebene doppelte Art den Schüler vornehmen läſst, und zwar zuerst durch das Tragen der Töne, dann, wenn der Ton schon etwas fester ist, durch den bestimmten Anschlag des Tones. (Sieh S. 33. der Singsch.)

Wir wollen hier einige Muster solcher Uebungen angeben, welche der Lehrer selbst leicht wird vermehren können. Die hiebey nothwendigen Regeln des Schleifens sind im § 5 zu sehen.


Primo.
Secondo.
f

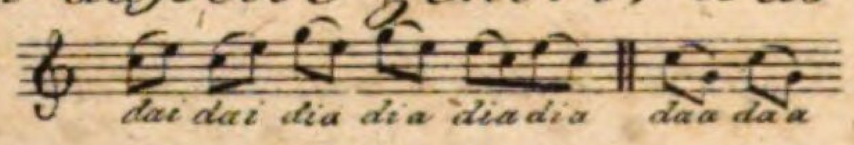
Obgleich der Lehrer, beschränkt durch den wenigen Tonumfang des Instrumentes nicht viel Geist in die jetzt zur Uebung vorzulegenden Stücke bringen kann, so suche er doch zu thuen, was möglich ist. Wenigstens nehme er darauf Bedacht, dass alle Uebungsstücke, und sollten selbe nur wenige Noten fassen, zuerst ganz langsam und so vorgetragen werden, dass der Ton sich ganz entwickle. Besonders sey er auf das richtige Tragen der Töne, schönes Ab- und Zunehmen in denselben bedacht, wodurch es gleich im Anfange leicht, und späterhin immer schwerer wird, den Grund zu einem eigentlichen gesangvollen Vortrage zu legen.

Zur grössern Uebung für den Schüler wollen wir noch einige Beyspiele aus den Horn Uebungen vom oben genannten Punto hersetzen, wodurch derselbe schon etwas mehr Gewandheit im Treffen der Töne erhalten wird. Man lasse diese aber nicht allein üben, sondern mische wieder unter diese Uebungen solche, worinn nach den oben gegebenen Grundsätzen mehr auf die Entwicklung des Tones gesehen wird. Hiebey kann man den Schüler bekannt machen mit den Gründen

§ 5. Von der allgemeinen Articulation.

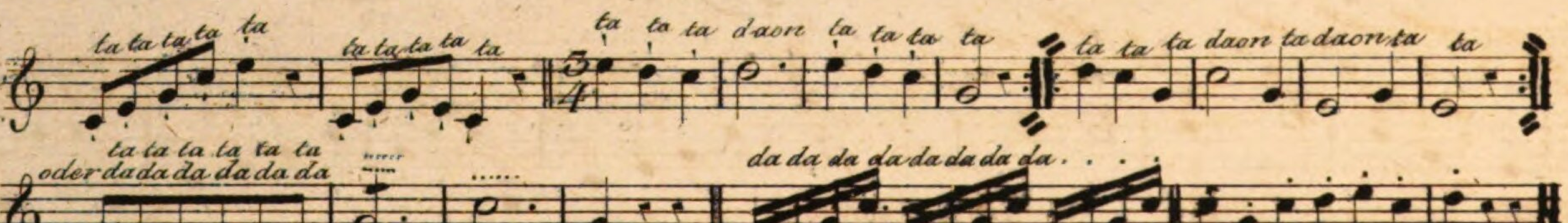
Wir reden hier von der allgemeinen Articulation, oder der allen musik. Instrumenten gleich zukommenden Art, die Töne zu articulieren, im Gegensatze zu den besondern für dieses Instrument, wovon zuletzt noch umständlich wird gehandelt werden.

Jene begreift unter sich das Verbinden der Töne oder Schleifen, welches geschieht, wenn man die erste Note, doch nicht zu grell anstösst, und die andern sanft an sie anhängt, indem man die angezeigten Sylben in das Instrument spricht.

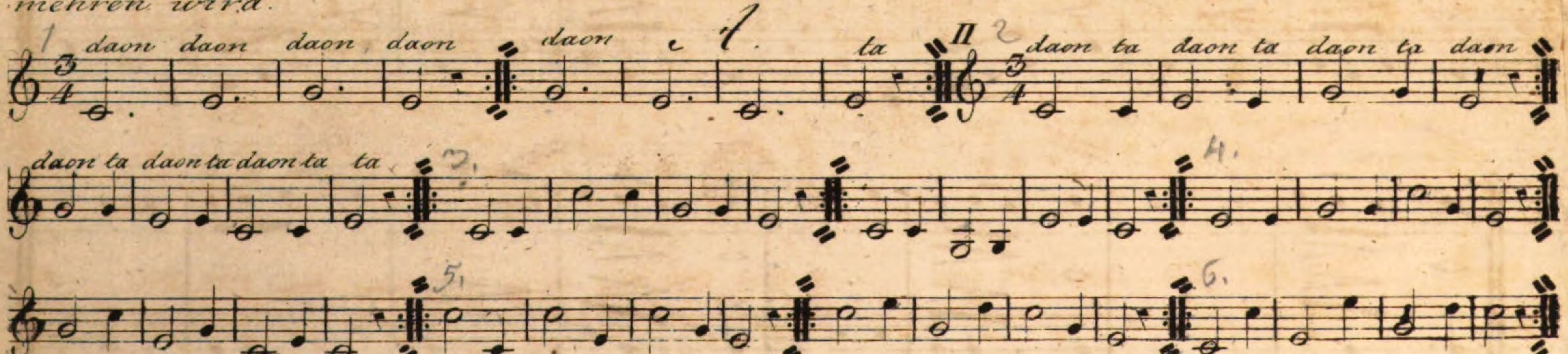
Bey diesem Schleifen hat man darauf zu sehen, ob die Töne sich von der Tiefe in die Höhe, oder von der Höhe in die Tiefe verbinden, im ersten Falle wird bey dem letzten i, und im 2ten bey dem ersten dasselbe gehört, was vorzüglich von der Tonfolge von dem mittleren C an gilt. z. B. 

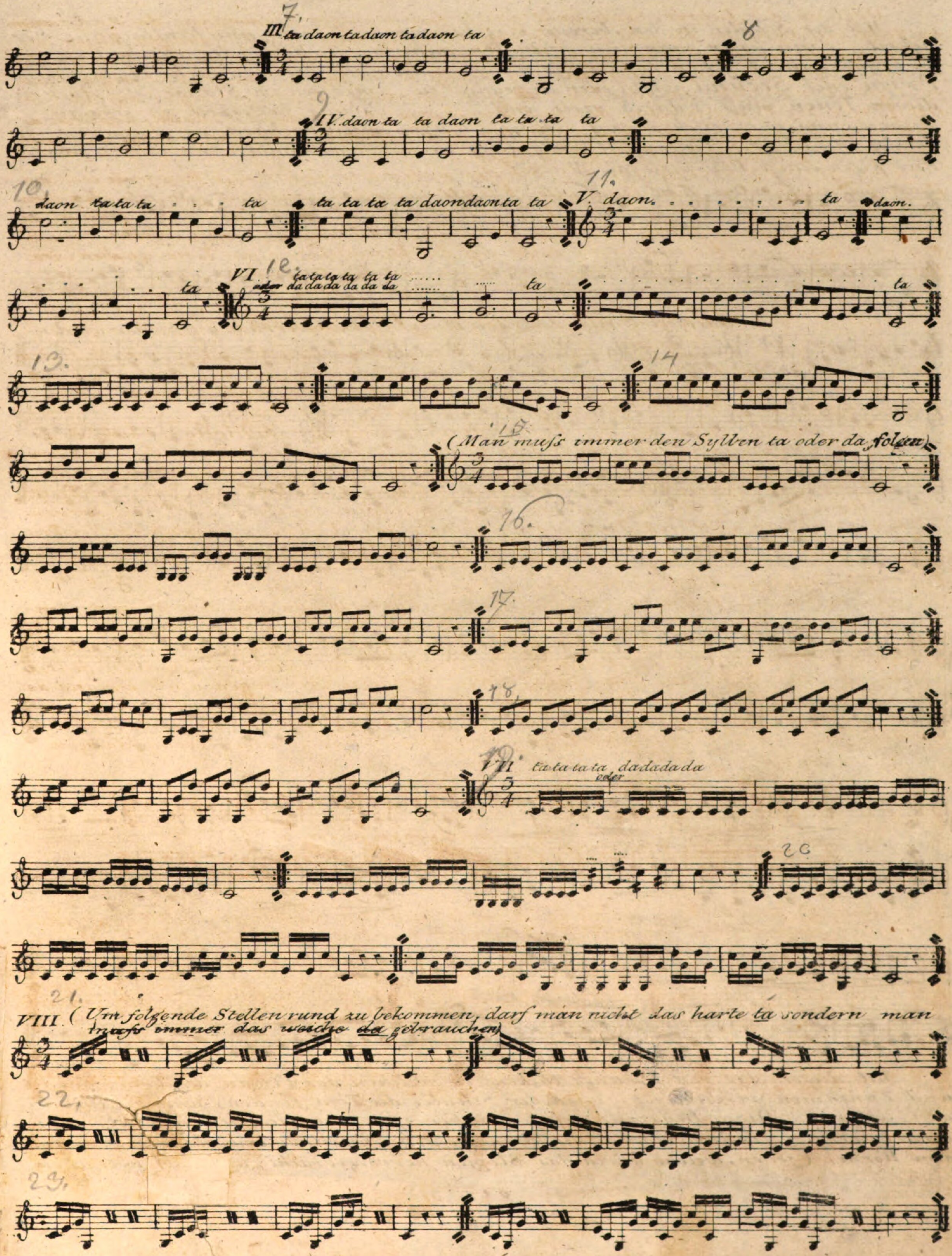
Alle gestopften Töne vom mittleren C an herabwärts haben u.

Ferner die 2 Arten des Stosses: jene des härtern, wo auf den abzustossenden Noten ta gesprochen wird, wozu man auch die vom Punto angegebene nehmen kann, bey welcher man das Wort daon spricht, wodurch eine Art vom Anhalten bey dem Stosse selbst herauskommt: und die des weichern gelinden Stosses, welche mit der Sylbe da ausgeführt wird. Erstere Art wird auch hie und da mit Strichen, oder grossen Punkten, letztere mit kleinen bezeichnet, obgleich man sich auf diese Bezeichnungsart nicht verlassen kann, indem sie viele theils nicht kennen, theils sie dem ausübenden Künstler genau vorzuschreiben vernachläsigen.

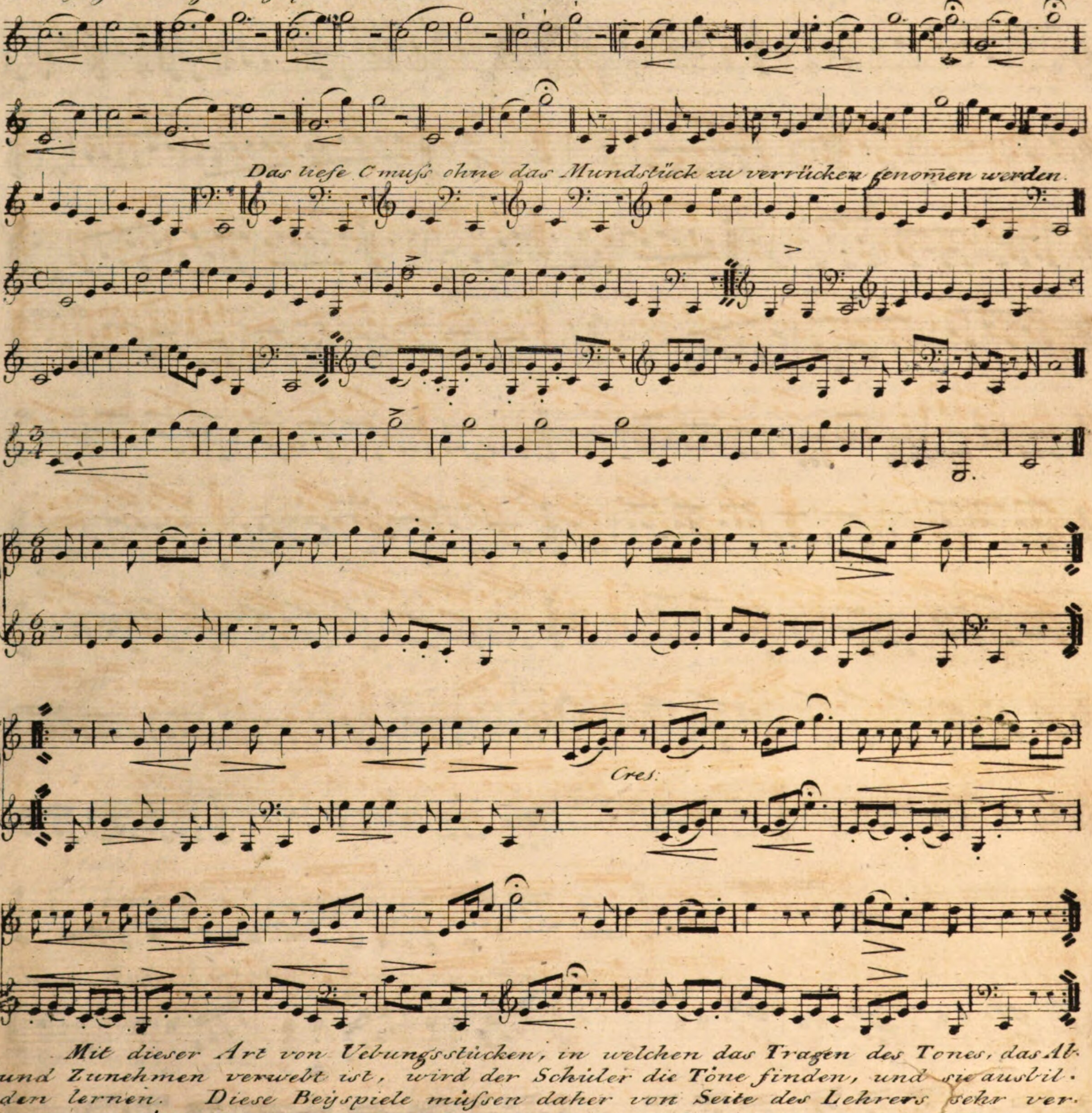


Nach Vorausschickung dieses kann man nun den Schüler folgende Uebungsstücke durchnehmen lassen, welche der Lehrer nach dem Bedürfnisse desselben leicht vermehren wird.




III ta daon ta daon ta daon ta
IV. daon ta ta daon ta ta ta ta
daon ta ta ta . . . ta
ta ta ta ta daon daon ta ta
V. daon. ta
daon.
ta
VI. ta ta ta ta ta ta
oder da da da da da da
ta
ta
(Man muſs immer den Sylben ta oder da folgen)
VII ta ta ta ta oder da da da da
VIII. (Um folgende Stellen rund zu bekommen, darf man nicht das harte ta sondern man muſs immer das weiche da gebrauchen)

Hat der Schüler in den bereits vorgekommenen Tönen eine hinlängliche Festigkeit, dann kann man ihn einen Ton mehr in die Höhe oder in die Tiefe oder in beyde zugleich gehen lassen; je nachdem nämlich derselbe mehr Anlage zum Prim oder Secund zeigt, oder er beydes zu umfassen im Stande ist. Auch in diesen Tönen muſs er durch viele und fleiſsige Uebung Festigkeit zu erhalten suchen, und vorzüglich darauf sehen, alle Töne mit Gleichheit zu gewinnen, besonders die höheren Töne nicht zu spitzig zu nehmen, sondern sie voll zu erhalten. Hier folgen einige Beyspiele als Muster.



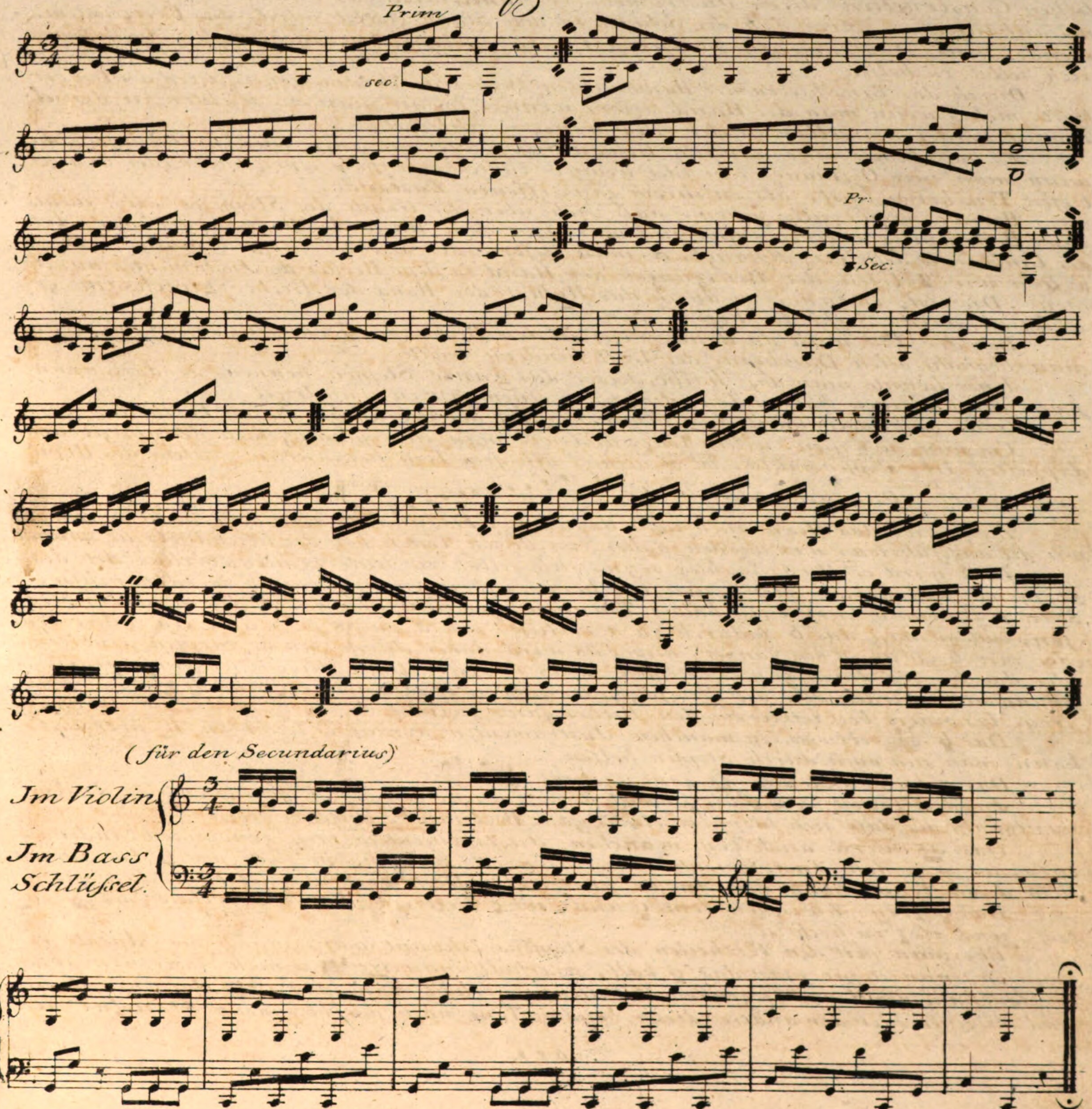
Mit dieser Art von Uebungsstücken, in welchen das Tragen des Tones, das Ab- und Zunehmen verwebt ist, wird der Schüler die Töne finden, und sie ausbilden lernen. Diese Beyspiele müssen daher von Seite des Lehrers sehr vermehrt werden, indem man nicht eher zu den künstlich erworbenen Tönen auf dem Horne, (jenen, welche durch das Stopfen hervorgebracht werden) übergehen

darf, bis die natürlichen ganz ausgebildet, klingend und fest sind. Um aber die bey diesen Uebungen nothwendigen Vortheile beym Athemhohlen dem Schüler beyzubringen, nehme man diese in der Singschule Seite 46 abgehandelte Lehre mit ihm durch.

Man lasse ihn dann folgende Uebungen fleissig und genau durchgehen, welche besonders dazu dienen, um demselben Festigkeit im Anschlagen der Töne zu erwerben, und ihm so den Weg zum sogenannten Treffen der Töne bahnen.

Besonders gut für den Secundarius ist es auch, bey Zeiten den Bassschlüssel kennen zu lernen, und daher demselben einige Uebungstücke immer in diesen Schlüssel zu setzen.

B



Hat der Schüler Alles dieses fleissig und genau durchgegangen, ist sein Ansatz fest, sein Ton sanft und klingend, seine Intonation rein, weiss er alle Töne schön zu entwickeln, dann schreite man zu der

§ 6. Lehre von der Behandlung derjenigen Töne, welche durch das Stopfen mit der Hand hervorgebracht werden

So wichtig diese Materie für den Hornisten überhaupt, vorzüglich für jenen ist, welcher nicht allein als Orchester, sondern auch als Solospieler auftreten will, so wenig allgemein Bestimmbares lässt sich hierüber sagen, woran theils die verschiedene Construction der Instrumente selbst, theils die verschiedene Art des Einblasens derselben Schuld ist. Um aber doch dem Schüler hierüber etwas Bestimmtes anzugeben, so wollen wir die Grundsätze dieser Behandlung und ihre Anwendung, nach der gewöhnlichen Construction dieser Instrumente berechnet, hersetzen, und eine Critik jedes Tones anhängen, wodurch doch der Schüler in den Stand gesetzt wird, das Übereinstimmende seines Instrumentes in diesem Punkte zu bemerken, oder in den Ausnahmen sich selbst zu helfen.

Durch das Einschieben der Hand in den Becher des Instrumentes wird der Ton vertieft, mehr, wenn man die Hand tiefer, weniger, wenn man sie seichter in denselben setzt, oder denselben mehr oder weniger schliesst.

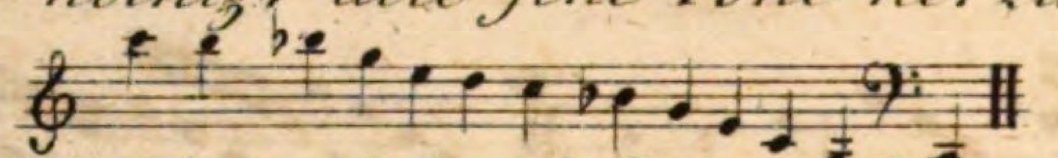
Es hat damit eine ähnliche Bewandniss, wie mit einer offenen Orgelpfeife, die, wenn man ihre Oeffnung mehr oder weniger zudeckt, ebenfalls einen mehr oder weniger tiefen Ton hören lässt, als in ihrem ganz offenen Zustande.

Hieraus ergibt sich schon, dass sich über die Grade des Stopfens selbst nichts ganz Bestimmtes angeben lasse, indem es von dem Baue des Horns, oder der Art des Einblasens desselben abhängt, ob man tiefer, oder seichter stopfen müsse. Doch wollen wir 2 Arten der Bewegungen der Hand in dem Becher des Instrumentes annehmen. Die erste ist jene, wo durch das Heben der Hand der Becher gleichsam geschlossen wird. Siehe die Fig: 1. Seite 7.

Bey der 2ten wird die Hand so tief in den Becher des Horns eingelassen, als wenn man beynahe allen Durchgang der Luft hindern wollte.

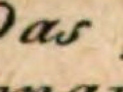
Jenes könnte man das halbe, dieses das ganze Stopfen nennen, so, dass, wenn jenes nur um einen halben Ton, dieses um einen ganzen erniedriget.

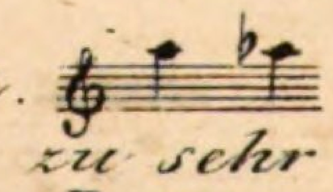
Gehör und Instrument bestimmen die Art des Gebrauchs dieser Vortheile.

Um nun zu wissen, welche Töne, und wie man sie beyläufig, nach der angegebenen doppelten Art, stopfen müsse, ist es nöthig, alle jene Töne herzusetzen, welche das Horn frey angibt. Diese sind folgende. 

Zwar gibt das Horn auch noch das obere f, fis, und a, aber doch nicht so rein an, wie die angeführten, wir werden daher von diesen Tönen bey der folgenden Critik sprechen.

Nun wird es etwas leichtes seyn, sich selbst zu unterrichten, welche Art des Stopfens, um diesen oder jenen Ton hervorzubringen, angewandt werden müsse. So ist z. B. vom b zum a ein halber Ton, man gewinnt also das a durch halbes Stopfen, indem man das b dadurch zu a vertieft, von a zu as ist wieder ein halber Ton, oder von b zu as ist ein ganzer, dieses as wird daher durch ganzes Stopfen erhalten, oder das b wird durch ganzes Stopfen zu as vertieft. Nach diesem angenommenen Grundsatze würden also die Töne folgendermassen erhalten; das c und h  ganz frey, besonders bey letzterem den Becher ganz geöffnet.

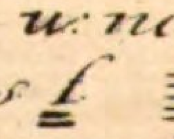
Das b  eben so, bey manchen Instrumenten, worauf es leicht zu h übergehet, kann man sich auch durch Stopfen helfen.

Das a halb und das as ganz gestopft. 

In den Tönen von G bis C hängt alles zu sehr von den Eigenheiten des Instrumentes ab, als dass sich hierüber etwas ganz Bestimmtes angeben liesse.

Das as wird auch bey manchen Instrumenten frey genommen, indem es entweder so in dem Instrumente eingeblasen ist, oder indem man das G bis zu der Höhe dieses Tones durch den Ansatz hintreibt. Doch wird das letztere selten gut.

Das G frey. Zwischen dem G und dem e liegt ein Mittelton, welcher als fis zu tief, und als f zu hoch ist.

Ehe man mit den Vortheilen des Stopfens bekannt war, musste der Ansatz es zwingen, nun stopft man das G halb, so erhält man fis  u. noch etwas weniger den in dem Baue des Horns liegenden Mittelton, so erhält man das f  obschon sich hie und da einer oder der andere dieser beyden Töne nach der besondern Structur des

Instrumentes auch frey angeben läſst.

Das c frey, und das es halb gestopft.

Das d frey. (In der Pariser Hornschule wird angegeben, daſs es etwas gestopft werden müſse, welches der gewöhnlichen Structur des Horns widerspricht.)

Das des halb gestopft.

Das c frey.

Das h halb gestopft.

Das b frey, nur muſs man es scharf mit dem Ansatz nehmen, etwas treiben, und dabey die Hand zurücke ziehen.

Das a halb gestopft.

Das as ganz gestopft. Man kann es auch, so wie das in der tiefern Octave  ohne zu stopfen nehmen, man muſs aber vorher G (oder G) haben, welches ein wenig gestopft wird, und indem man für das as (as) die Hand völlig herauszieht, muſs man vermittelst der Lippen den Ton ein wenig erhöhen, und dabey wohl beobachten, das Mundstück nicht zu verrücken. Man darf sich deſselben aber nur in Stücken von langsamer Bewegung bedienen.

Das G freÿ.

Das fis halb, und das f ganz gestopft.

Das e freÿ, das es halb.

Das d so wie das des ganz gestopft. Da der letzte Ton nach den oben gegebenen Gründen noch einmal sollte gestopft werden, so sichet man daraus, wie klanglos ein solcher Ton seyn müſse.

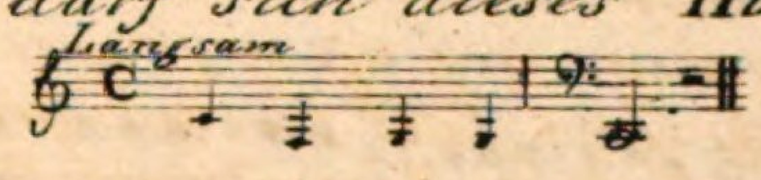
Das C ist gut.

Das h halb das b, a und as  ganz gestopft.

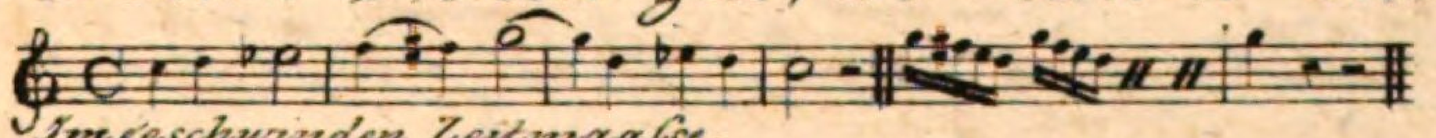
Die 3 letzten Töne gehören auch, weil sie so zusagen, blos das Werk der Lippen sind; unter die schlimmen Töne des Horns. Von dem letzten, wie man denselben in langsamer Bewegung noch erzeugen könne, ist schon bereits gehandelt worden.

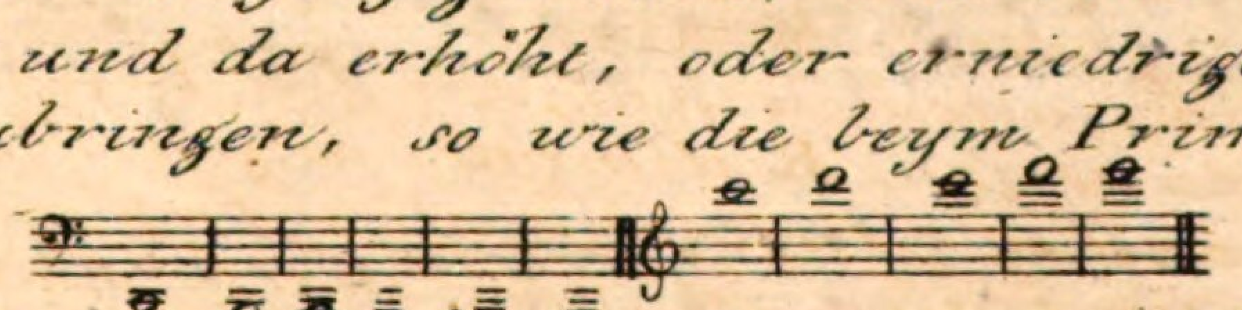
Das G ist gut.

Das fis wird halb, das f ganz gestopft.

Die folgenden Töne e, es, d, des,  müſsen nothwendiger Weise auch durch gänzliches Stopfen hervorgebracht werden, da sie nicht in der Structur des Horns liegen. Es ist wohl nicht unmöglich, das e auf manchem Horn auch freÿ anzugeben, allein es ist nie ein Ton, welcher das Instrument in die zu Erzeugung eines ordentlichen Klanges gehörige Erzitterung versetzt. Das f kann man auch ohne zu stopfen nehmen, (wie es in der Pariser Horn Schule angegeben ist,) spricht es auf einem Horn an, so ist es nothwendiger Weise stärker und hellklingender, als wenn es gestopft wird, allein man darf sich dieses Hilfsmittels nur in Stücken von langsamer Bewegung bedienen z. B 

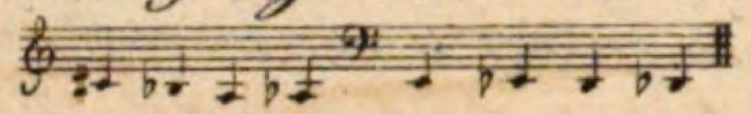
Das tiefe C ist gut

Das fis der 3ten Octave wird, wie es oben angegeben ist, bisweilen auch ohne zu stopfen genommen, es ist dann etwas zu tief, oder es ist der oben angegebene Mittelton, doch ist es in manchen Stellen gut, wo man es entweder treiben kann, oder man es nicht bemerkt. 

Das Secundhorn hat noch unter dem tiefen C vier Töne, die aber wenig gebräuchlich sind. Sie werden frey geblasen, und sind nur ein Werk des Ansatzes. Man findet sie auch hie und da erhöht, oder erniedriget, auch dieses ist durch den bloſsen Ansatz herauszubringen, so wie die beym Prim Horn ober dem hohen c hie und da angezeigten Töne 

Was besonders die letzten angezeigten hohen Töne betrifft, so ist es selten, selbe mit einem angenehmen klingenden Tone zu hören, welches von dem zu groſsen Schluſs der Lippen kömmt, welcher erfodert wird, um diese Töne herausbringen zu können. Es ist daher immer beſser, sich in einem gemäſsigten Tonumfange aufzuhalten, und diesen aber so vollkommen, als möglich, auszubilden, um so mehr, als diese Töne sehr selten, und nur für jene Künstler gesetzt werden, welche entweder durch eine besondere Naturanlage, oder durch vielen Fleiſs es dahin gebracht haben, nebst ihrem

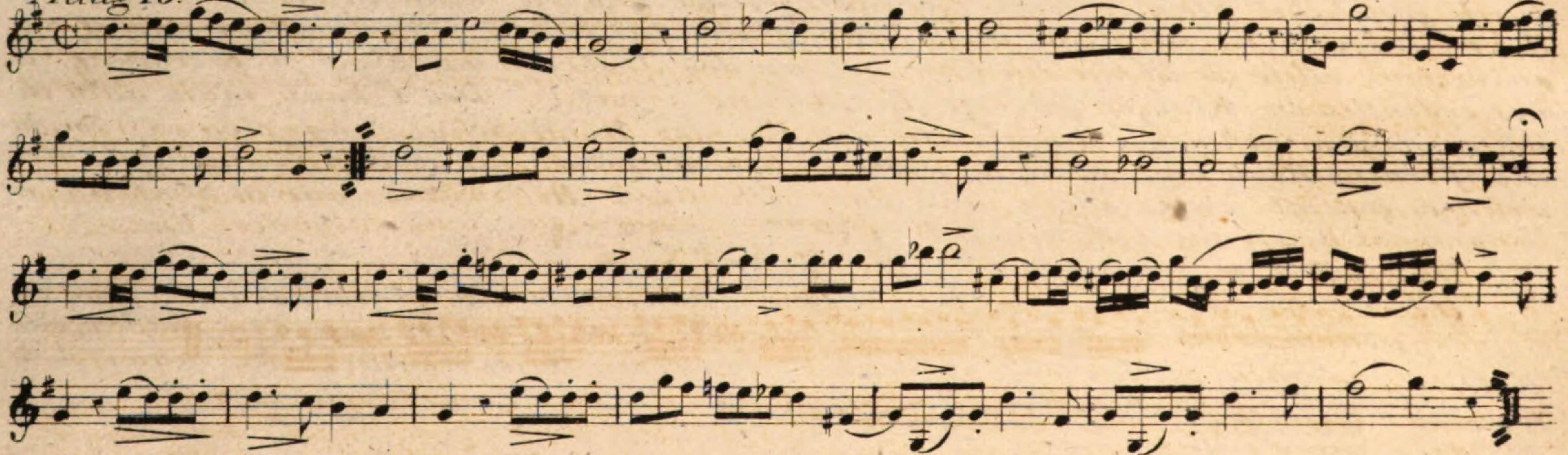
übrigen gebildeten Tonumfange auch noch diese Höhe gehörig zu besitzen. Zwar lassen sich keine Gränzen für das Prim, und keine für das Secund Horn angeben, aber es ist in der Regel genug, wenn der Secundarius vom tiefen C in das G. höchstens a gehet, so wie der Primarius ins C höchstens das d, selten e; denn nicht blos die Höhe, sondern hauptsächlich die Fülle, das Klangvolle in den höhern Tönen, besonders vom C an, macht den Primarius, so wie die Kraft, und das Volle in den tiefen Tönen den Secundarius charakterisirt.

Aus der oben angegebenen Critik aller auf dem Horn gebräuchlichen Töne ergibt es sich, daß wenn wir selbe in Hinsicht ihres beßern oder schlechtern Klanges in Klaßen abtheilen wollen, die ungestopften, als die wohlklingendsten in die erste Klasse gehören, die halb gestopften oder getriebenen würden die 2te, die ganz gestopften die 3te Klaße bilden, und unter den letzteren folgende in die letzte gesetzt werden, welche man auch im Satze vermeiden sollte. 

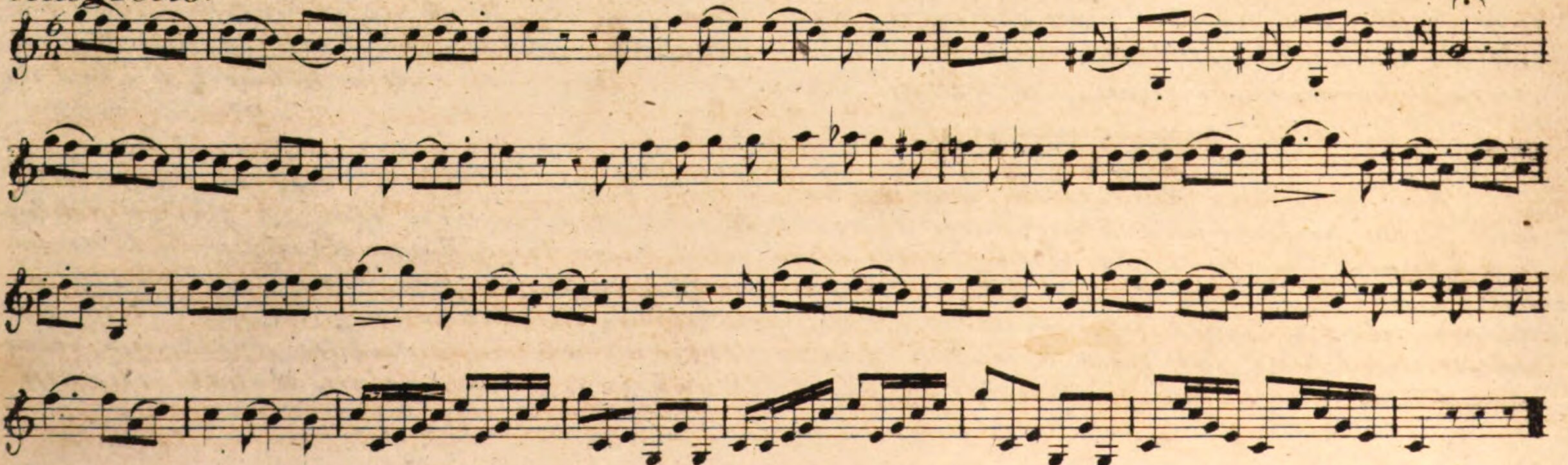
Dass die Töne des und cis, es und dis, ges und fis, as und gis, b und ais u. s. w. als die nämlichen behandelt werden, ist schon bereits in den allgem: Grundsätzen erklärt worden.

Nun setze man Uebungen auf, worinn diese gestopften Töne vorkommen, doch so, daß im Anfange nur die leichtesten in selbigen gesetzt seyn dörfen, und daß man nicht eher zu einem schwereren Tone z. B. zu einem ganz gestopften übergehe, bis die andern durch Uebung, und fleissiges Studium den natürlichen, soviel möglich, gleich sind. Um diese Gleichheit um so eher herstellen zu können, ist es daher eine Regel, die hellen und klingenden Töne so zu mässigen, daß die schwächeren mit denselben in ein gleiches Verhältniß der Fülle des Tons kommen. Besonders hüte man sich die gestopften Töne zu sehr anzustrengen, denn dieß verursacht die unangenehmsten Klänge. Fleißiges Studium verbunden mit der nöthigen Aufmerksamkeit auf die zwischen allen Tönen ohne Unterschied möglichst herzustellende Gleichheit kann Alles bewirken. Um diese Gleichheit herzustellen, läst man auch bey den guten die Hand im Horn. Wir wollen einige wenige Muster solcher Uebungen hier angeben, welche aber der Lehrer vermehren, und so lange fortsetzen muss, bis der Schüler eine ziemliche Gewandheit und Geschicklichkeit in dem Gleichstellen aller Töne errungen hat.

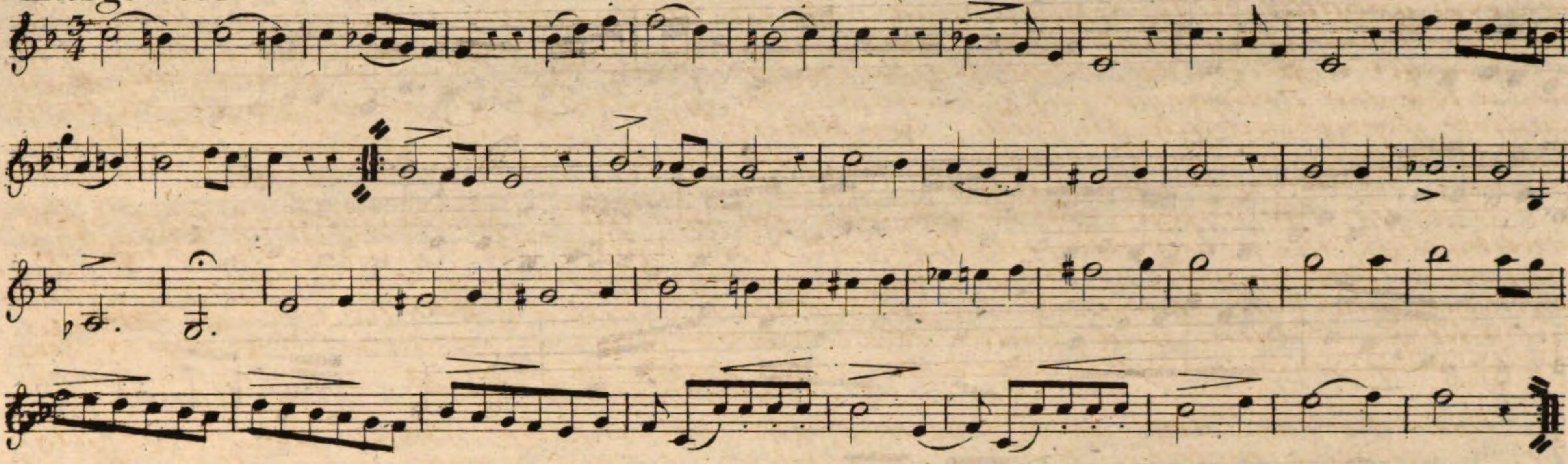
Adagio.



Allegretto.



Larghetto.



Hierauf nehme man mit demselben die ganze Lehre vom Vortrage nebst jener von den wesentlichen Manieren durch, welche Materien in der Singschule von S. 48 bis zu S. 66 abgehandelt sind. Die dort angeführten Beyspiele suche man nach dem Instrumente einzurichten, und verweile nur mit um so grösserer Aufmerksamkeit bey diesem wichtigen Punkte, als ein gesangvoller Vortrag die Hauptzierde des Hornisten ist, so wie die Singschule die einzige wahre Bildungsmethode für alle jene enthält, welche mit der Zeit etwas Gutes auf diesem Instrumente leisten wollen.

Unter die wesentlichen Manieren gehört auch der Triller. Es ist daher nöthig, noch hieher zu setzen folgende

§ 7. Bemerkungen bey dem Triller auf dem Horn.

Was und wie vielerley der Triller sey, wie er vorbereitet und geschlossen werde, welche Gleichheit unter den einzelnen Schlägen seyn müsse, ist schon hinlänglich in der Singschule abgehandelt. Es ist uns also blos übrig, hier von der Art zu reden, wie er auf dem Horn gemacht wird.

Diess geschieht durch eine sehr geschwinde Schleifung von der Note, worauf der Triller angezeigt ist, auf jene, womit der Triller ausgeführt wird, aber blos vermittelst der Lippen, denn die Zunge darf, während dem hier die Lippen arbeiten, sich nicht bewegen.

Um daher den Triller zu lernen, muss man anfangen, die Noten sehr langsam zu schleifen, und die Geschwindigkeit nach und nach so lange vermehren, bis der Triller gut ist. Vorzüglich sehe man auf die Gleichheit im Klange zwischen den beyden Tönen, und suche selbe bey allen einzuüben, was besondere Rücksicht bey den gestopften Tönen erfodert.

Art den Triller zu machen.



Der Triller auf blos gestopften Tönen, besonders wenn derjenige Ton, womit der Triller ausgeführt wird unter die ganz gestopften gehört, ist sehr beschwerlich auszuführen, und macht auch keine Würkung. Solche Triller muss man vermeiden, so wie selbe Tonsetzer nie anzeigen sollten, und selbe lieber umschreiben. Man lese hierüber nach was in der Oboe Schule Seite 48 vom Triller, und der verschiedenen Art sich hierinn, so wie überhaupt bey schwer auszuführenden Manieren zu helfen, gesagt worden ist.

Der Triller ist auf dem Secund Horn anwendbar von dem C der 2ten Octave bis zum G der 3ten, sowohl auf den Tönen der diatonischen, als jenen der chromatischen Tonleiter, nur mit Beobachtung der gegebenen Restriction. Das Primhorn könnte Triller machen bis zu dem C der 3ten Octave, man findet sie aber selten in Musikstücken.

Nun kann man den Schüler die Lehre von den willkührlichen Auszierungen Seite 72 in der Singschule durchgehen, und die dort angegebenen Beyspiele, soviel es sich thuen lässt, auf sein Instrument übertragen lassen. Man setze demselben schon grössere Uebungsstücke aus allen Tackt und Tonarten auf, welche aber nicht blos aus Noten Figuren, sondern geistvollen Sätzen, und solchen bestehen müssen, worin mannigfaltiger Ausdruck, tieferer Gefühlsumriss, kurz, eine Art der Composition seyn muss, welche dem § 1 gegebenen Charakter dieses Instrumentes entspricht. Hat man

nicht genug solcher Uebungsstücke, so übersetze man Arien und Gesänge aus Opern, man lasse den Schüler sogar Lieder vortragen, welche für das Instrument passen, wobey man denselben auf die Anwendung jener in der Lehre vom Vortrage gegebenen Grundsätze der Darstellung aufmerksam machen, muss. Sehr viel Vorschub zu einem richtigen Vortrage wird es dem Schüler leisten, wenn man ihn den Text der Arien vor dem Einstudieren genau durchgehen, und ihn so mit der Folge der Empfindungen, und ihrem verschiedenartigen Wechsel bekannt werden lässt. Um demselben das Herausbringen mancher schwieriger Stellen, besonders der Passagen, zu erleichtern, und dem Vortrage derselben die Eigenthümlichkeit des Horns zu geben, wird es gut seyn, (Wenn man schon das in der Lehre von den Passagen in der Singschule Seite 66 Anwendbare, so wie die auszuführenden Beyspiele mit demselben durchgenommen hat) den Schüler bekannt zu machen mit der

§ 8. Lehre von der besondern Articulation auf dem Horn.

Sovielen Gewinn auch der Hornist bey dem genauen Studium der bereits verhandelten Lehre vom Vortrage erhalten mag, so ist es doch noch nöthig auf diese vielen Fleiss zu verwenden, da ein richtiges Studium derselben, und eine passende Anwendung nicht allein der einzige Weg zu dem Brillanten im Vortrage ist, um ganze Stellen und Passagen ins Licht zu stellen, ihnen Helligkeit, Ründe und Kraft, und dem Vortrage viele Mannigfaltigkeit zu verleihen, sondern auch das beste und beynahe überall anwendbare Mittel, das Herausbringen der Schwierigkeiten durch die verschiedene Art der Articulation zu erleichtern, hauptsächlich das Instrument in das vortheilhafteste Licht zu stellen.

Im Grunde ist diese Lehre von der besondern Articulation nichts als eine nach der Natur des Horns berechnete Anwendung der oben schon gegebenen Lehre von der allgemeinen Articulation.

Sie begreift eigentlich 2 Arten, jene, welche, bedingt durch die Structur des Instrumentes, dazu dient, durch die verschiedene Darstellung der auszuführenden Sätze, oder Passagen die Schwäche des Instrumentes zu verstecken, und den Gesang gleicher deutlicher und fliessender zu machen, indem man die schwerer zu verbindenden, so wie die weniger hellklingenden in den Schatten, und die bessern, hellen in das Licht stellet: diese, welche die zum Vortrage einer jeden Art der Zusammensetzung nöthigen in der allgemeinen Lehre gegebenen, Sylben enthält, wodurch man in den Stand gesetzt wird, diese Stellen nicht allein deutlich und genau, sondern auch mit groster Fülle und Energie auszuführen, und so den sanftern Stellen auf der andern Seite das Erhebende der Kraft beyzumischen.

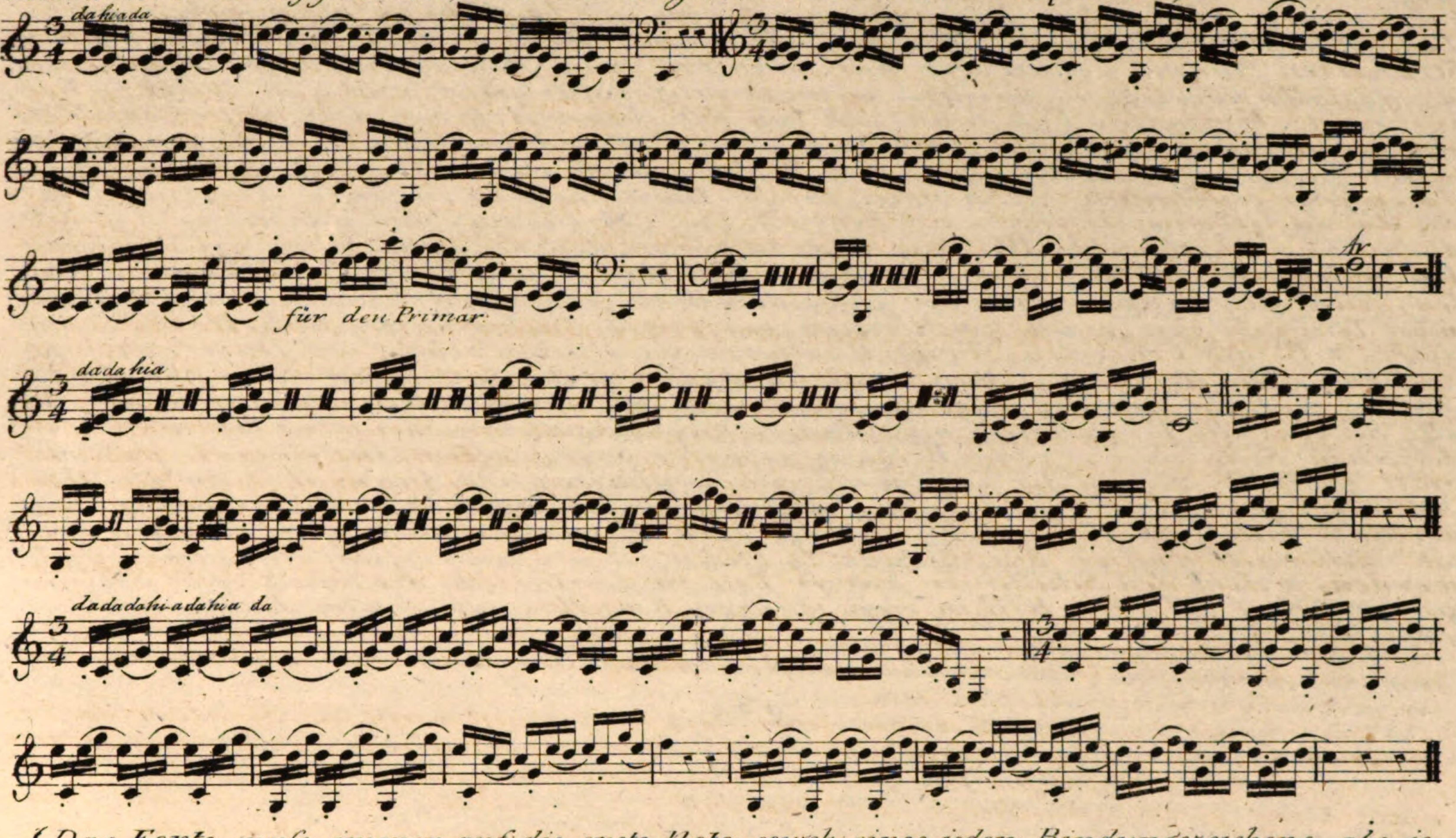
Jene setzt genaue Kenntniss aller Töne des Instrumentes voraus, und fodert Gewandheit, um jede Stelle sogleich auf die dem Instrumente vortheilhafteste Art ausführen zu können. Der Hauptvortheil dabey ist also das Verlegen der schärfern Accente auf die stärkeren, und der schwächern auf die weniger hellen Töne des Instrumentes: diese fleissiges und genaues Studium der weiter unten angegebenen Vorschriften zur Ausführung der angezeigten Stellen.

Ueber beyde Arten wollen wir Beyspiele, nur über die letztere mehrere anführen, indem sie auch als Mittel der Darstellung für die erstere gelten.

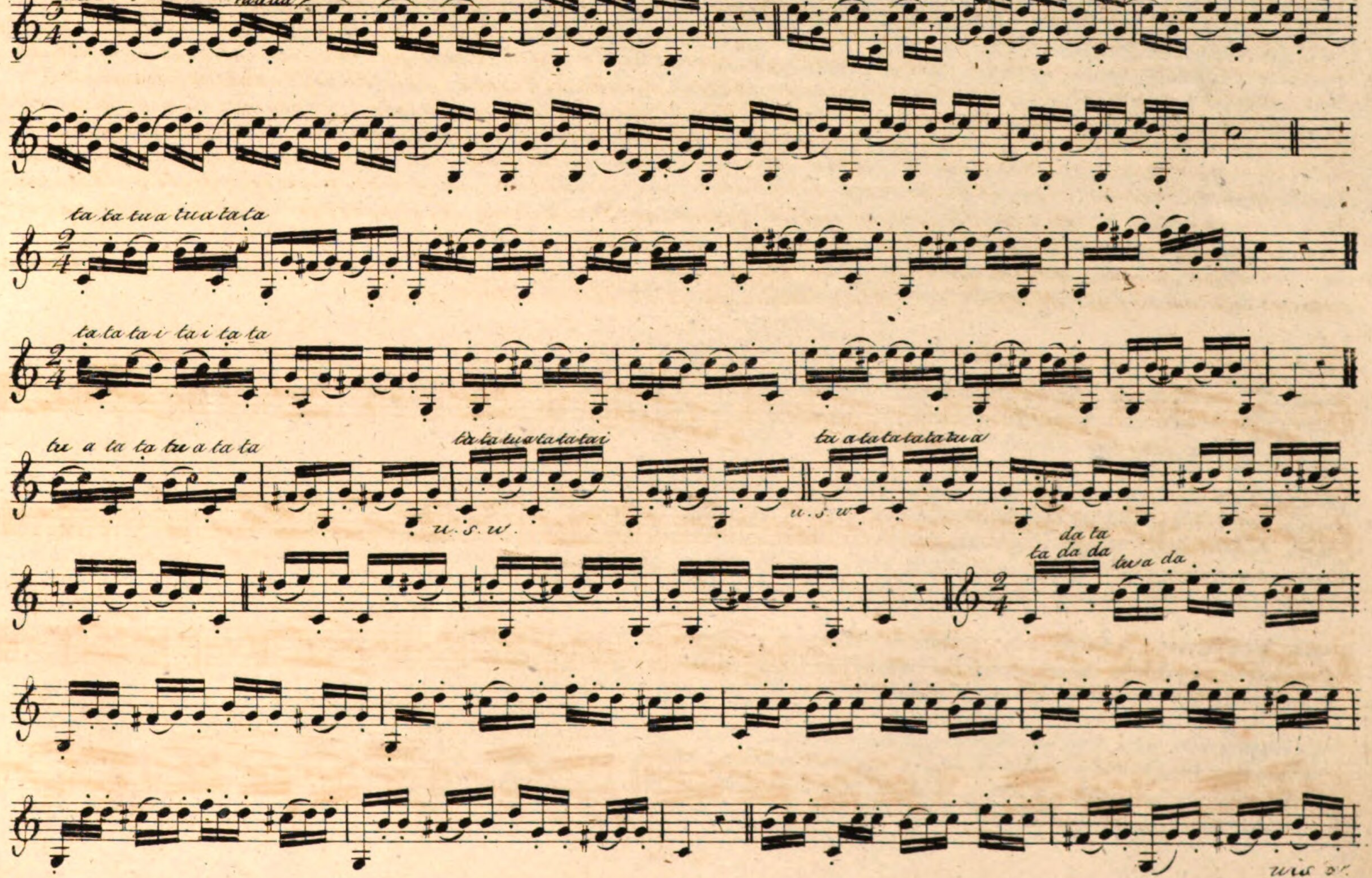
Beyspiele der ersten Art.



Beyspiele der 2ten Art. (Bey den angezeigten Bindungszeichen muss man die Sylben da hi a da auf jede Note, so wie sie angemerkt sind, wohl ansprechen.)



(Das Forte muss immer auf die erste Note sowohl eines jeden Bindungszeichens, als jedes Viertheils des Taktes gelegt werden.)



Es wäre zu weitläufig geworden, wenn wir die verschiedenen Vermischungen dieser Arten von Articulation in Beyspielen hätten zeigen wollen, ein aufmerksamer Schüler hat Fingerzeig genug, um sich beynahe in allen vorkomenden Fällen helfen zu können. Mehreres kann man in der Violin Schule in dem Artikel **Stricharten** finden, welches aber nur dann für dieses Instrument darf angewendet, u. auf daßelbe übertragen werden, wenn es ganz dafür paßt, und gute Wirkung hervorbringt. Vorzüglich hüte man sich bey der ersten Art von Articulation durch eine dem Horn anzupaßende Vortragsart den Sinn und den Gedanken des Tonsetzers nicht zu stören, oder wieder die z. B. bey den nämlichen Figuren, der nämlichen Ideenfolge gewöhnlich nothwendige gleiche Darstellung zu sündigen, kurz, man brauche die angegebenen Vortheile mit Einsicht, mit Ueberlegung, und stets nur so, daß die dadurch hervorgebrachte Wirkung beßer ist, als sie nach der ersten Schreibart seyn würde. Das untrüglichste Mittel hierinn eine wahre Festigkeit, und gehörige Gewandheit zu erhalten, sich überhaupt nach einer guten, dem Horn gemäßen Art auszubilden, ist es, wen man Tonstücke von geschickten Meistern auf dieses Instrument gesetzt, fleissig einstudiert, z. B. die Concerten, Trios, Quatuors von Punto, Stücke von Duvernoy, und andern guten Meistern. Man wird hiedurch mit der Vortragsart dieser Künstler bekannt, vertraut mit den Eigenheiten seines Instrumentes, und in den Stand gesetzt, alle Stellen, alle Verzierungen und Manieren so darstellen zu können, daß man auf der einen Seite eben so viele Wirkung und eben so grosses dem Instrumente paßendes Spiel gewinnt, als auf der andern sich eine Leichtigkeit und Gewandheit in der Darstellung eigen macht, welche sich außerdem nie erwerben läßt. Wenn man nun noch überdieß viele gute Sänger hört, Gesänge studiert, und unablässig in dem Bestreben ist, sich nach wahrer Singmethode zu bilden, so müssen Fortschritte dadurch erzielt **werden**, welche den Schüler in kurzer Zeit in dem Gebiethe der Kunst recht weit bringen, und ihm bald den Ruhm eines wahren Künstlers auf diesem Instrumente verschaffen.

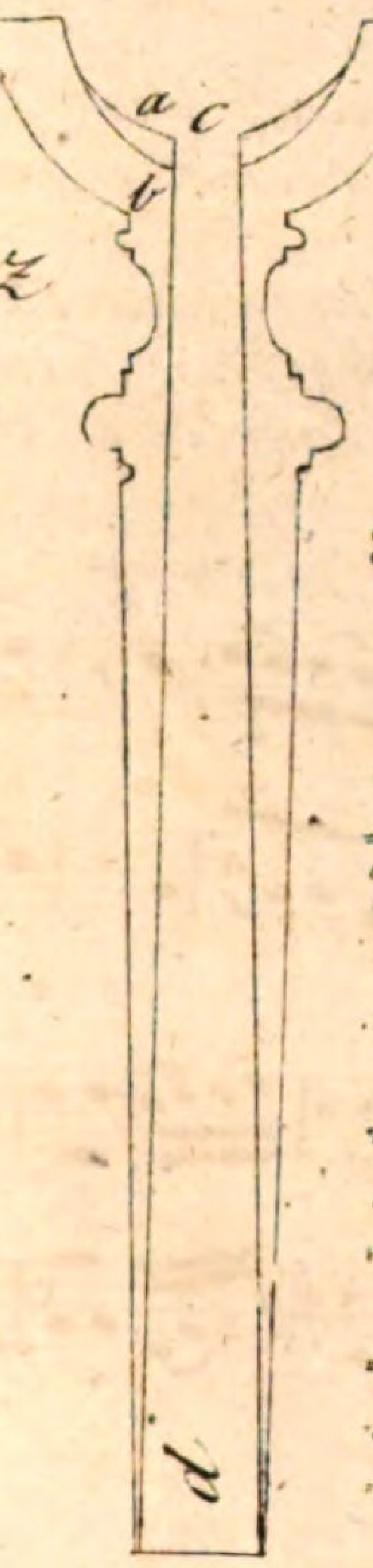
Von der Trompete.

§ 1. Werth des Instrumentes, und dessen Charakter.

Dasjenige unter den Becher Instrumenten, welches dem Horn in Hinsicht seiner allgemeinen Anwendung bey aller Art von Orchester Musik am nächsten kömmt, ist die Trompete. Sie ist zwar unter allen beym Orchester gebäuchlichen Medall Instrumenten in Hinsicht der Töne Zahl, welche auf derselben hervorgebracht werden können, das beschränkteste, allein sie leistet doch mit ihren wenigen Tönen der ganzen Musik so viel Vorzügliches, daſs sie bey einer vollstimmigen grossen Orchester Musik nicht wohl ohne den Verlust vieler bedeutenden Wirkungen entbehrt werden kann.

Um ihren Charakter bestimmen zu können, müſsen wir zuerst die diesem Instrumente eigene doppelte Behandlungsweise betrachten, in welcher Hinsicht sie sich in die eigentliche Trompete, und die Clarin unterscheidet. Die Behandlung nach ersterer Art nennt man auch das Principal, nach letzterer das Clarinblasen. Diese beyde Arten theilen, wenn man so sagen darf, den Charakter dieses Instrumentes. Der erstern gehört die Kraft; der 2teren das Angenehme Sanfte an. Deſswegen gehört die Lehre von den Doppelschlägen, (Doppelzungen) für die Behandlung der erstern, und ihr kömt es zu, eine kräftige, so zu sagen, herowsche Darstellung zu liefern, wobey das ganze Instrument in Erzitterung gebracht, und dadurch der schmetternde Ton erzeugt wird, während die zweytere mehr das Sanftere, Sangbare sucht, so daſs der vollkommene Clarinist dem Tone eines Clarinettes in der Höhe beynahe ganz gleich kömmt, und daher auch die Singschule als geeignete Bildungsmethode, wie der Hornist erkennen muſs.

Die Clarin erstreckt sich vom mittleren C bis ins hohe C, auch noch darüber. Die Principal hat ihren Umfang vom untern G bis ins mittlere C. An Höfen, und bey gut eingerichteten Orchestern wird daher die Principal wegen ihres mehr beschränkten Tonumfanges, und weil der scharfe grelle Ansatz der Princ: dem zarten der Clar: nothwendiger Weise entgegen ist, einer besondern Person übertragen, so, daſs also wenigstens 3 Trompeter vorhanden sind, wovon der 2te, wenn er auch hie und da die nämlichen Töne des 3ten, des Principalisten zu blasen hat, selbe doch nicht mit jener Kraft ausführt wie dieser: Da dieſs aber nicht überall möglich ist, so setzt man gewöhnlich 2 Trompeten, wovon der zweytere Trompeter in der Regel das Geschäft des Principalisten übernehmen muſs, ja oft wird dem 1ten auch zugemuthet, ganze Stellen mit dem Secundarius nach Art der Principal mit Doppelzungen auszuführen, und häufig ist dieſs, besonders nach der neuern Setzart, der Fall, daſs diese 2 Arten der Behandlung der Trompete immer durcheinander gemischt werden, um so aufmerksamer muſs daher der Bläser seyn, um sogleich aus der angegebenen Stelle errathen zu können; welche Art der Behandlung in diesem Falle angewandt werden müſse. Diess bey Zeiten und richtig den Schüler unterscheiden zu lernen, ist daher die Sache des Lehres, und einer der wichtigsten Punkte, weil davon die zweckmäſsige, oder unzweckmäſsige Anwendung der ganzen folgenden Lehre von der praktischen Behandlung dieses Instrumentes abhängt.



Als Soloinstrument erscheint es beynahe durchaus als Clarin behandelt, da sich sonst die sangbaren Sätze gar nicht vortragen laſsen. Um es dahin bringen zu können, wird freylich ein zimlicher Grad von Vollkommenheit, besonders ein sanfter und sehr fester Ansatz erfodert, um die unreinen Töne soviel möglich verbeſsern, und den Klängen im Vortrage die nöthige Schattirung geben zu können, welches Alles das Werk des Ansatzes seyn muſs.

§ 2. Von dem Umfange der Trompete.

Die Trompete, in ihrer vollen Ausdehnung betrachtet, hat den Tonumfang wie das Horn von dem tiefen C, welches man auch wie bey dem Horn, in den Baſsschlüſsel schreibt, bis in das C der 3ten Octave.



Bey diesem Instrumente ist es noch seltener wie bey dem Horne zu treffen, daſs sich bey der nämlichen Person die zum Clarinisten erfoderlichen Eigenschaften mit jenen des Principalisten vereinigen, deſswegen ist auch bey diesem, wie bey jenem die Unterscheidung der 2 Arten, des Primarius und des Secundarius nothwendig. Das Nähere hierüber kann man im § 2 der Hornschule nachlesen.

Da der Primarius in der Regel ein mit einem seichtern, und der Secundarius ein mit einem tiefern Keſsel versehenes Mundstück haben muſs, so haben wir Fig. Z bey a ein solches des Primarius, bey b) eines des Secundarius angegeben.

Aber auch hier braucht man sich nicht allzugewiſsenhaft an die angezeigte Weite des Ansatzes zu binden, denn hierinn entscheidet meistens die Dicke der Lippen, aber der gute Bau des Mundstücks selbst, besonders die Weite von c zu d) oder der innere Bohrer müſsen stets berücksichtiget werden.

§ 3. Haltung des Instrumentes, Stellung des Bläsers, und Art, Töne auf dem Instumente anzugeben.

Die Trompete hält man gewöhnlich mit der rechten Hand zunächst an dem Mundstücke, in gerader Richtung, nur etwas weniges abwärts gekehrt, damit nicht durch eine zu gerade Richtung der Arm zu sehr ermüde. Eben so muss auch die Stellung des Bläsers ganz gerade seyn, indem sie sonst mit der geraden Richtung des Instrumentes ein unangenehmes Missverhältniss bildet, und man auch ausserdem, z.B. wenn man den Kopf hängt, ausser Standes ist, die Luft mit der gehörigen Leichtigkeit und Fülle in das Instrument bringen zu können.

Die Töne, welche man auf der Trompete hervorbringt, werden wie beym Horn vermittelst der Reibung der Lippen beym gewaltsamen Eindringen des Windes gebildet. Man lese hierüber den ganzen § 4 in der Hornschule bis zu § 5 durch, in welchem alles Nöthige über diese Materie gesagt ist, wovon auch beynahe alles seine Anwendung für dieses Instrument hat. Nur bemerke man, dass bey der Trompete der Stoss mit der Zunge etwas kräftiger muss gegeben, und mit der Spitze ausgeführt werden.

Man kann daher zwar alle in dem § 4 der Hornschule gegebene Beyspiele auch zur Uebung für dieses Instrument brauchen, allein man sehe besonders auf das feste Anstossen des Tones, ohne dabey aber die dort angegebene Art, den Ton bilden, denselben tragen zu lernen, zu vernachlässigen, denn sonst lässt sich kein sangbarer Vortrag gewinnen, der doch, so wie bey allen Instrumenten, eben so auch bey diesem nothwendig ist.

Verlegt sich der Schüler mehr auf das Primblasen, so sey man vorzüglich darauf bedacht, demselben einen guten passenden Ansatz zu verschaffen, der nicht so grell, sondern von der Art ist, dass das Starke Kräftige im Anstossen des Tones auf eine geschickte Art durch besondere Leitung und Modification der Schwingungen durch den Ansatz gemässiget, und gemildert werde. Das was § 4 in der Hornschule in Hinsicht der Leichtigkeit im Ansatze gesagt wurde, gilt vorzüglich bey der Trompete. Wie weit man es in diesem Vortheile bringen könne, zeigt die Fertigkeit eines grossen Künstlers auf diesem Instrumente, welcher ohne das Instrument selbst zu halten, oder zu befestigen, bey blossem Hinlegen desselben ganze Tonstücke selbst in der höhern Octave hervorbrachte. Da auch der Secundarius öfter in das Gebieth der Clarin schreiten muss, so hat er das nämliche in diesem Falle zu beobachten, was freylich für denjenigen, der sich bloss als Principal Bläser einspielen will, nicht nothwendig ist.

Für den letztern lasse man die Uebungsstücke nicht wohl über das C gehen, indem man mehr auf die volle Ausbildung seiner Tiefe sieht. Hiebey kann man den Schüler bekannt machen mit der

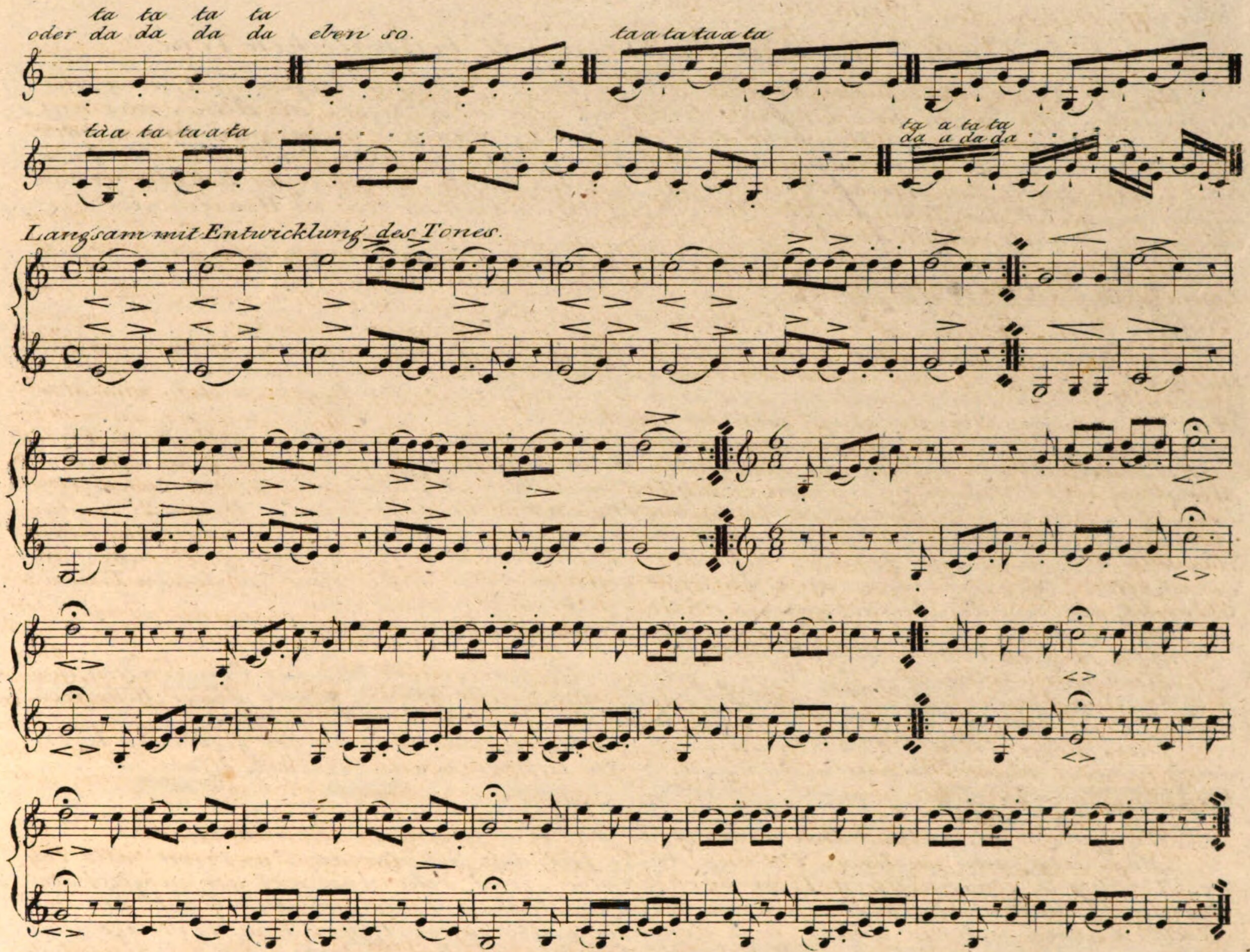
§ 4. Lehre von der allgemeinen Articulation.

Das hierüber Nöthige lese man in dem § 5 der Hornschule, und suche es auf der Trompete anzuwenden.

Die Striche über den Noten haben bey der Trompete die Bedeutung, dass diese Töne mit der einfachen Zunge sollen angegeben werden, ohne sie durch Doppelschläge zu verunstalten.

Man kann nun dem Schüler mehrere Uebungs-Stücke aufsetzen, um denselben sowohl im Treffen der einzelnen Töne zu üben, als ihm die Anwendung der verschiedenen Articulation zu zeigen. Wir wollen einige Beyspiele hier angeben, welche der Lehrer nach dem Bedürfnisse des Schülers leicht selbst vermehren wird.





Der Lehrer kaṅ in diesen Beyspielen manche Stellen schärfer, manche weicher anstossen lassen, je nachdem er findet, dass die eine oder die andere Art dem Schüler mehr oder weniger zuspricht, und daher mehr oder weniger geübt werden muss, desswegen sind auch die zu stossenden Stellen nur überhaupt mit Punkten angezeigt. Mehrere Arten von Articulationen, und derselben verschiedener Zusammensetzung findet der Schüler in der Hornschule, wovon er die meisten auf sein Instrument übertragen kann.

Von diesen Articulationen nehme er aber bloss diejenigen, welche gute Wirkung auf der Trompete hervorbringen, bey welcher nicht die Mannigfaltigkeit der Articulationen, sondern die durch selbe hervorzubringende Wirkung beabsichtiget werden muss, u. deren richtige und ihrem Charakter entsprechende Behandlung sich durch einen zarten, klingenden gesangvollen Vortrag in der Clarin, und volle Kraft in der Tiefe oder der Principal beweiset.

Ist der Schüler im Besitze der bereits angegebenen Töne, dann kann man ihn noch einen Ton in die Höhe ins G, oder einen in die Tiefe in das Bass C gehen lassen, je nachdem er Primarius oder Secundarius ist.

Diese muss derselbe wie die vorigen zu erhalten, und durch fleissiges Ueben sich ihrer zu versichern suchen. Dabey muss er sein vorzügliches Augenmerk dahin richten, die möglichste Gleichheit aller Töne zu erringen, die hohen Töne nicht zu düṅ zu nehmen, oder gar, während dem er die höhern gut zu bekommen sucht, die Fülle in den tiefern zu verlieren. Die in der Horn-Schule S. 11, 12, 13. angegebenen Beyspiele können auch als Uebungsstücke für den Trompeter gebraucht werden, und der Lehrer wird schon selbst jene der Qualität des Schülers angemessenen aussuchen, so wie selbe nach dem Bedürfnisse jenes vermehren. Hiebey kann man denselben mit den Vortheilen beym Athemhohlen bekannt machen, welche Lehre in der Singschule S. 46 abgehandelt ist. Hat er diese inne, ist sein Ansatz fest und gebildet, dann kann man auch übergehen zu der

§ 5. Critik der auf der Trompete befindlichen Töne.

Da die Trompete in der Anzahl der in ihrer Structur liegenden Töne so sehr beschränkt ist, so ist eine Critik derselben um so nöthiger, als Alles, was auf diesem Instrumente in Hinsicht der Verbesserung manches nicht ganz reinen, oder des Gewinnes eines oder des andern dem Instrumente fremden Tones sich thuen lässt, bloss durch den Ansatz gezwungen werden kann, wo also der Schüler genau wissen muss, ob der Ton zu hoch oder zu tief ist, damit er sich in Hinsicht der Verbesserung danach richten könne.

Die Trompete hat, so wie das Horn, folgende in seiner Structur liegende reine Töne.



Das c und h ist gut.

Das b ist ein delikater Ton, welcher durch den Ansatz muss berichtiget werden. Das a ist desswegen nicht unter die eben angeführten in der Structur der Trompete liegenden Töne gerechnet worden, weil es nicht rein ist, in der Regel zu tief, und also blos durch den Ansatz muss gebildet werden.

Das G ist rein. Zwischen dem G und dem c liegen wie auf dem Horn 2 Töne, oder eigentlicher zu sagen, ein Mittelton, welcher nicht fis und nicht f ist. Dieser Mittelton wird daher fis, wenn er scharf mit dem Ansatze genommen, und getrieben, f wenn er mit demselben nachgelassen, und so vertieft wird. Diese 2 sind eigentlich die beschwerlichsten Töne auf der Trompete, und nur mit einem sehr festen Ansatze ist man im Stande, denselben besonders dem F die gehörige Reinheit zu verschaffen, desswegen ist es auch äusserst gefehlt, wenn man eher zu diesen Tönen übergeht, als bis der Ansatz ganz fest ist. c d und c sind rein.

Das b muss etwas scharf genommen und getrieben werden.

Alle andern Töne sind rein und gut.

Man kann auch über das hohe c gehen, allein es gehört blos für Concertisten, und auch unter diesen finden sich nicht viele, welche im Stande sind, dieser Höhe noch den gehörigen Klang zu geben. Man bilde lieber den andern Tonumfang.

Durch den Ansatz kann man auch noch folgende Töne in der gegebenen Verbindung herausbringen, indem man nämlich die Lippen etwas vorwärts öffnet.



Bey gutem Ansatze kann man sogar das h und untere fis aushalten.

Man setze nun mehrere Uebungsstücke für den Schüler auf, worinn alle bey der Trompete gewöhnlichen Töne vorkommen, und sehe nur auf die möglichste Reinheit. Man suche auch in diese Uebungsstücke, so viel möglich, Geist zu verflechten, und nehme daher mit demselben die ganze Lehre vom Vortrage nebst jener von den wesentlichen Manieren durch, welche Materien in der Singschule von Seite 48 bis zu Seite 66 abgehandelt sind, und welche der Bläser doch wenigstens kennen muss, um das, was sich auf sein Instrument anwenden lässt, benutzen zu können. Vorzügliche Aufmerksamkeit hierauf muss derjenige verwenden, der es sich zum Ziele vorgesteckt hat, als Solo Bläser auf diesem Instrumente sich zu zeigen, damit er doch dem einfachen Klange so viel möglich Mannigfaltigkeit, und so dem ganzen Vortrage mehr Leben verleihet. Bloss diesen geht eigentlich das so eben Gesagte an, indem der andere zufrieden seyn kann, einen reinen, sichern Ton zu besitzen. Unter die dort angeführten Manieren gehört auch der Triller.

Das allgemeine über den Triller überhaupt Bemerkbare ist bereits in der Singschule abgehandelt, es ist also bloss hier noch zu reden von der Art, wie derselbe auf der Trompete ausgeführt wird.

Es geschieht diess auf die nämliche Weise, wie auch beym Horn (siehe den § 7 der Hornschule)

Wichtiger für jeden, der auf den Namen eines Trompeters Anspruch machen will, ist die

§ 6. Lehre von der Doppelzunge.

Was die Doppelzunge, und warum sie nothwendig, und welches ihre Anwendung sey, ist bereits in der Flötenschule Seite 88 unter dem § 9 abgehandelt worden.

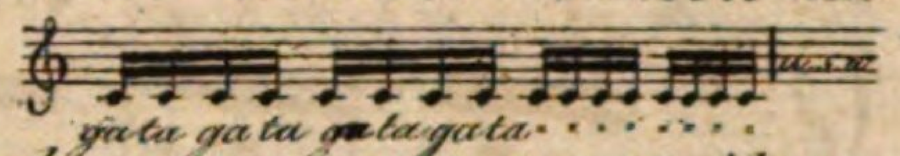
Daraus ergibt sich, dass sich die verschiedenen Stellen, besonders bey der Trompete, weder mit der beständigen Wiederhohlung der Sylben ta ta ta ta

gleich ausführen liessen, noch auch jene Ründe und Kraft erhalten könnten, welche die Trompete als Principal vermöge ihres Charakters wiedergeben muss. Daher braucht man zu der Ausführung derselben, wie bey der Flöte die Sylbe tad'll, tad'll, hier die Sÿlben ga ta ga ta, welches g aber mehr wie ein k ausgesprochen werden muss.

Die Doppelzunge selbst kann man eintheilen in die einfache, und die zusammengesetzte.

Jene besteht aus der Vereinigung der genannten 2 Sylben ga ta ga ta, diese aus der Vereinigung der einfachen Sylbe ta mit dem gă tă gă tă, also aus tă, gă tă gă tă. Diese Sÿlben der einfachen, wie der zusammengesetzten Doppelzunge müssen aber so ausgesprochen werden, dass die letzte Sÿlbe tă jederzeit auf den accentuirten Ton fällt, welcher natürlich ein gutes Takttheil seyn muss, worüber unten mehrere Beyspiele folgen sollen.

Diese Doppelzunge lasse man den Schüler im Anfange ganz langsam, auf dem einzelnen leichtesten Tone, und so lange üben, bis die Aussprache ganz deutlich, der Ton voll und rund, und alle Töne ganz gleich sind z.B. 

Um sich hierinn eine Fertigkeit der Zunge zu erwerben, kann auch der Schüler mehrere Täkte hindurch die Sylben ga ta ga ta ga ta ga ta u.s.f. mit immer zunehmender Geschwindigkeit auf dem nämlichen Tone aushalten, z. B. 

Kann es der Schüler auf dem einzelnen, dann versuche man es mit ihm zu erst mit den einzelnen abwechselnd, dann so, dass die Accentuation oder die letzte Sÿlbe ta auf einen andern Ton fällt, z. B.

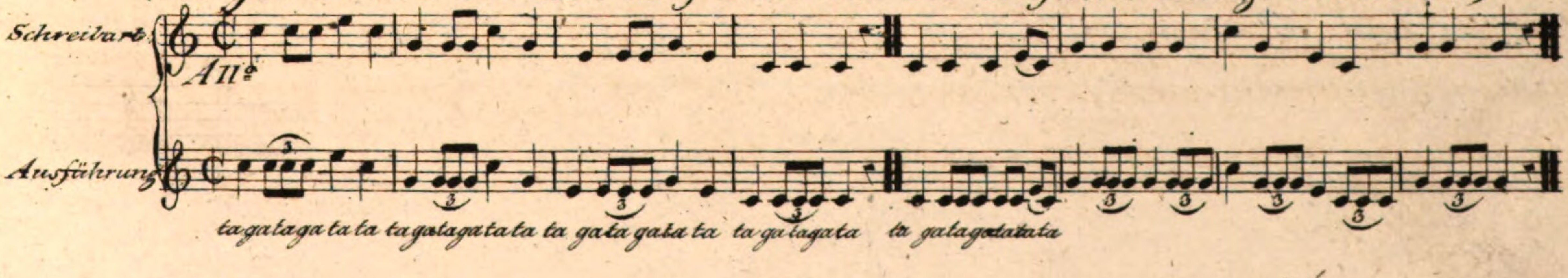


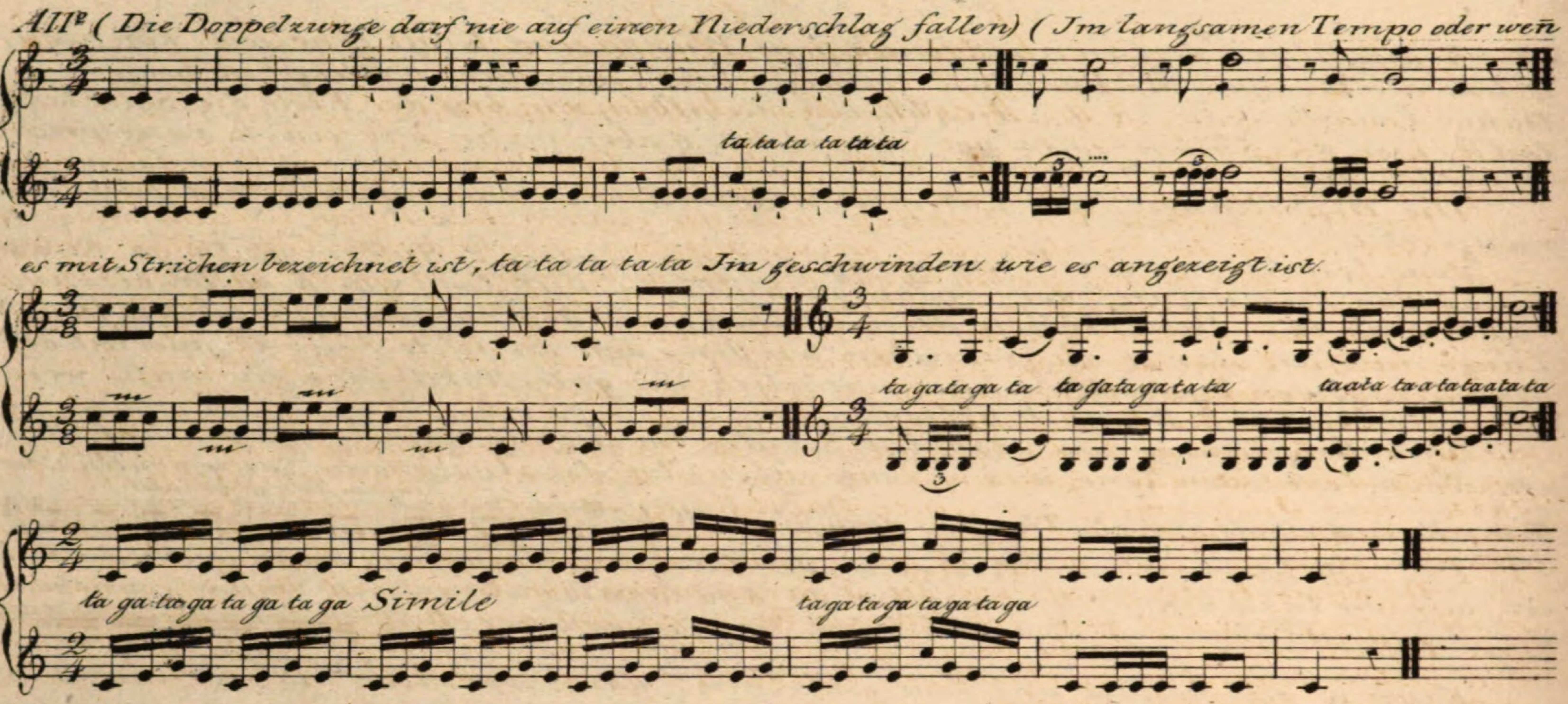
So wie man mit der einfachen verfahren ist, so verfahre man mit der zusammengesetzten.

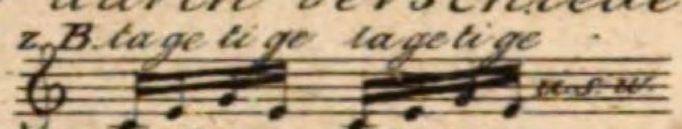


Wir wollen nun einige Beÿspiele anführen, wie man jene Tonstücke, worin die Doppelzunge nicht bestimmt angegeben ist, vortragen müsse, woraus der Schüler sich leicht Muster für den Vortrag anderer Stücke wird nehmen können, doch warne man ihn, diese überall anzubringen, und so die oft einfach berechneten Effecte des Tonsetzers zu verderben. Man seÿ daher hierin lieber sparsamer, als zu häufig in deren Anwendung.

(In geschwinden Stücken darf man nur die einfache Zunge brauchen)





Wenn die Doppelzunge durch verschiedene Töne läuft, so kann man sich auch folgender Sÿlben bedienen 

Man kann auch mehrere Beÿspiele in der Hornschule nach den jetzt angegebenen Mustern üben, solche, welche für dieses Instrument anwendbar sind, so wie sich die gegebenen äusserst vermehren lassen. Zur Uebung in der Doppelzunge dienen auch vorzüglich die beÿ der Cavallerie eingeführten sogenannten Feldstücke, Aufzüge, u. s. w.

Die Doppelzunge, die einfache, so wie die zusammengesetzte muss jeder in seine Gewalt zu bekommen suchen, der auf den Namen eines Trompeters besonders Principalisten Anspruch machen will. Für einen blossen Clarinisten ist sie freÿlich nicht so sehr nothwendig, denn der hat sein Augenmerk vorzüglich auf eine schöne reine Höhe, und einen gesangvollen Vortrag zu richten, so viel sich nämlich auf diesem Instrumente ausführen lässt.

Da aber, wie es schon oben angegeben wurde, beÿ der jetzt gewöhnlichen Setzart, die Principal als Clarin, und die Clarin als Principal gesetzt werden, so müssen sich beÿde auf die 2 Arten der Behandlung der Trompete einstudieren, und auf der einen Seite eben so wohl das Zarte, Sanfte und doch Klingende in der Behandlung der Clarin Töne, so wie das Volle Runde in der Tiefe besonders eine gute Doppelzunge zu erhalten suchen.

Von der Posaune.

§1 Werth des Instrumentes.

Das der Trompete sowohl in Hinsicht des Alterthums als der Behandlungsweise nächste Instrument ist die Posaune, von den Italiänern desswegen Trombone genannt.

Der volle feyerliche Ton derselben, und die grössere Ausdehnung, welche dieses Instrument durch die bey demselben anzubringenden verschiedenen Züge erhält, wodurch man auch in den Stand gesetzt wird, aus allen Tonarten in ihrem ganzen Umfange spielen zu können, erheben es zu einem besonders brauchbaren musik-Werkzeuge. Der in ihm liegende volle klangreiche Ton befähigt den Spieler zum Ausdruck aller erhabenen eingreifenden Empfindungen, zur Darstellung und zur Unterhaltung der feijerlichsten Gemüthsstimmungen. Daher es auch in den ältern Zeiten gewöhnlich zur Erhebung der Singstimmen in den Kirchenmusiken gesetzt wurde, und allerdings zur Erweckung der Andacht und Erbauung Vieles beytragen musste. Sein Gebrauch schien in den neuern Zeiten im Allgemeinen ziemlich abgekommen zu seyn, als Mozart, welcher so trefflich den Charakter aller Instrumente zu seiner Darstellung zu benutzen wusste, dieses würdige Instrument in mehreren seiner Werke anwand, damit die vortrefflichsten Wirkungen hervorbrachte, und so das Meiste zu seiner Wiedereinführung beytrug.

Da dieses Instrument, wie die 3 Singstimmen Alt, Tenor, und Bass gebraucht wird, so ist es geeignet, eine ganz vollstimmige Harmonie hervorzubringen, die um so bestimmtere Effecte erzeugt, als die Töne auf den verschiedenen Posaunen wegen ihrer Gleichheit sich in einander verschmelzen, besonders, wenn sie von einem guten Meister gesetzt, und gehörig behandelt werden.

Der Charakter des Instrumentes, besonders geeignet zum Ausdruck des Erhabnen, Feyerlichen, welchem auf der andern Seite das Sanfte Ruhige entspricht, so wie die gewöhnliche Bestimung desselben, jene der Begleitung von Singstimen erfodert es, dass der Vortrag auf demselben gehalten, gesangvoll, und ja nicht zu grell seyn dörfe, um so die möglichste Annäherung an diejenige Stimme zu bewirken, welche jede dieser Posaunen im Satze begleitet, oder vorstellt, der Alt-Posaune an die Alt, der Tenor an die Tenor, und der Bass-Posaune an die Bass-Stimme. Soviele Wirkung eine schöne Harmonienfolge auf diesen Instrumenten mit Seele und einem verhältnissmässig modificirten Ansatze vorgetragen immer hat, und haben muss, so wiederlich, und allen guten Eindruch verderbend ist es, wenn Posaunen mit einem wilden schmetternden Tone geblasen werden, wenn es nicht ausdrücklich von dem Tonsetzer angezeigt ist.

Denjenigen, welche sich auf dieses Instrument verlegen, ist daher nicht genug unzuempfehlen, sich blos nach der Singschule zu bilden, um so mehr, als; wie schon oben gesagt wurde, ihre Hauptbestimmung, vorzüglich bey der Gesangmusik, jene ist, Singstimmen zu begleiten, die Wirkung derselben durch ihren volleren Ton zu verstärken, nicht aber sie zu verderben.

§2 Vom Baue des Instrumentes, und der Haltung desselben.

In Hinsicht des Baues kömmt die Posaune der Trompete ziemlich nahe, und unterscheidet sich hauptsächlich dadurch, dass sie nicht wie jene bloss aus einer unveränderlichen Röhre, sondern aus mehreren ineinander geschobenen Cylindern besteht, durch deren Verlängerung oder Verkürzung die verschiedenen Töne erzeugt werden. Sie hat überhaupt folgende Theile:

1) Die Röhre des Bechers A)
2) Die grosse Röhre B)
3) Die Röhre in welche das Mundstück gesetzt wird C)
4) Die grosse Schiebröhre, D) in welche die grosse Röhre B) und jene des Ansatzes C) eingesetzt wird, welche beyde eingesetzte Röhren B und C man auch den Kern nennt.
5) Das Mundstück F)
6) Das kleine Queerstück welches die grosse Röhre, und jene des Ansatzes zusammenhält. G)
7) Das kleine Queerstück, welches die grosse Einschiebröhre allein zusammenhält. H)

Die Haltung des Instrumentes hängt zwar grösten-Theils von der Art ab, wie es dem Spieler am gemächlichsten ist, doch ist es im Allgemeinen am bequemsten, u. auch der Regel der Haltung der Trompete gemäss, dass die Röhre des Bechers in die Höhe gehalten werde, die 3 Röhren A, B, C, werden in der Form eines Triangels gerichtet.

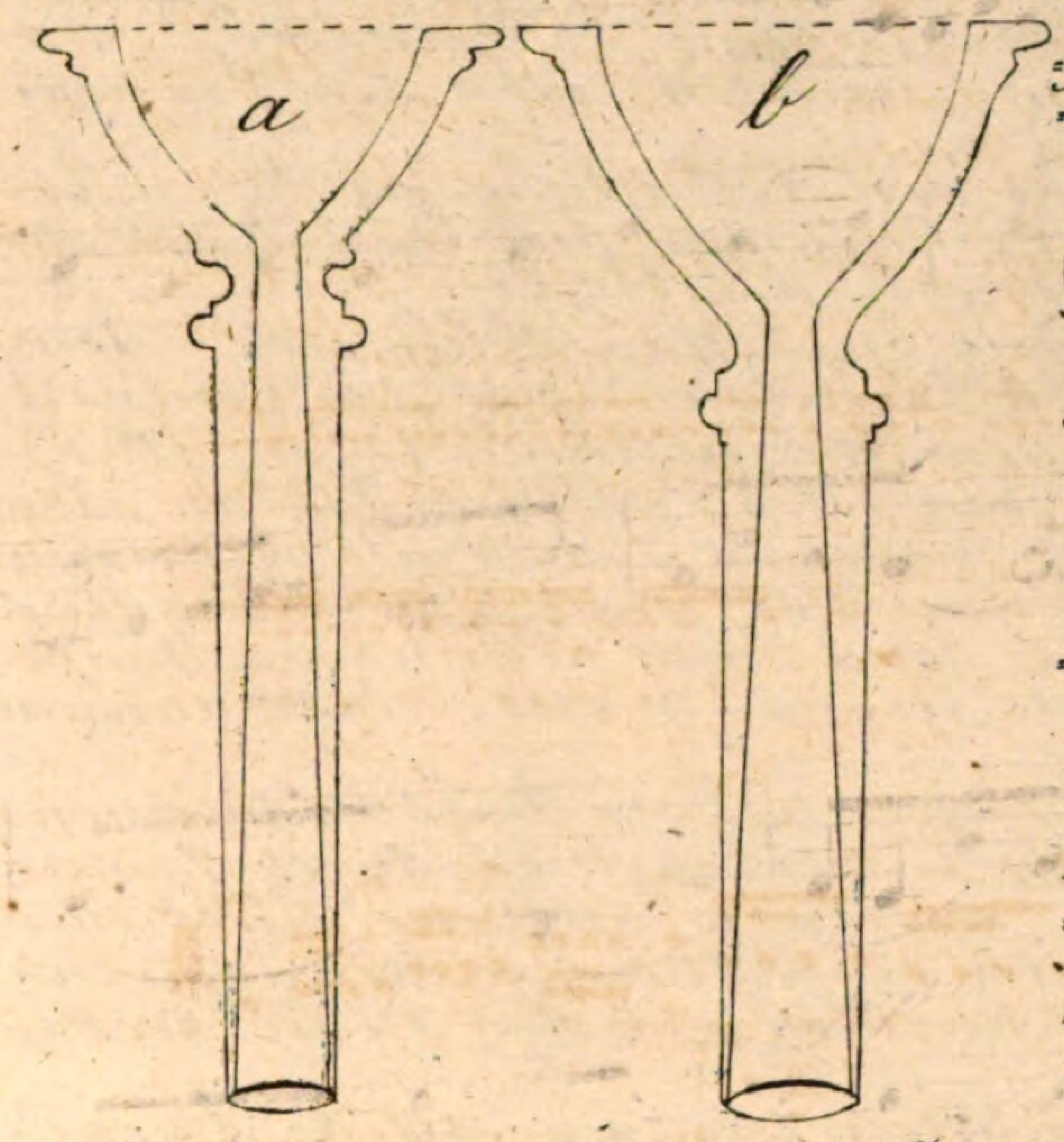

Das Mundstück
A Röhre des Bechers.
B Die große Röhre.
G
kl. Queerstück
H
kl. Queerstück
C Die Röhre in welche das Mundstück gesteckt wird.
D Die große Schieberöhre
J
K
1te Stellung in b.
2te Stellung in a.
3te Stellung in as.
4te in g.
5te Stellung in fis.
6te Stellung in f.
7te Stellung in e.

220.

Man hält das Instrument mit der linken Hand an dem kl: Queerstück G, so, daſs man das Mundstück sogleich an den Mund bringen kann.

Die groſse Einsetzröhre wird mit der rechten Hand an dem kl: Queerstücke H gehalten. Diese Einsetzröhre ist beweglich, und durch das Hin-und Herschieben derselben erzeugt man die Verhältniſse der Töne.

Wie bey jedem Blasinstrumente, so gehört auch hier der Bau des Mundstückes zu dem Wesentlichsten. Da nach den 3 Arten der Posaune das Mundstück verschieden seyn muſs, so fügen wir hier 2 Zeichnungen deſselben bey, und zwar a) für die Tener, und b) die Baſsposaune, indem jenes für die Alt Trombone das nämliche in der Regel wie jenes bey der Trompete mit der Vertiefung des Keſsels bey b ist. Siehe den § 2 der Trompeten Schule.



§ 3. Art, Töne auf dem Instrumente anzugeben.

Die Töne werden auf der Posaune eben so wie auf der Trompete erzeugt, oder mit andern Worten der Ansatz ist hier der nämliche, wie bey der Trompete.

Man lese hierüber das Nöthige in dem § 3 der Trompeten Schule. Allein man sey sehr aufmerksam auf die dort gegebenen Vorschriften zur Erlangung eines gesangvollen Vortrags, welcher das Wesentlichste bey diesem Instrumente aus jenen in § 1 gegebenen Gründen ist. Dieser Theil ist daher eigentlich der wichtigste beym Unterrichte, und derjenige, der dieſs Instrument gut behandeln will, muſs mit aller Sorgfalt dahin trachten, Herr seines Ansatzes zu werden, um die nöthigen Modificationen allen Tönen und dem ganzen Vortrage verleihen zu können.

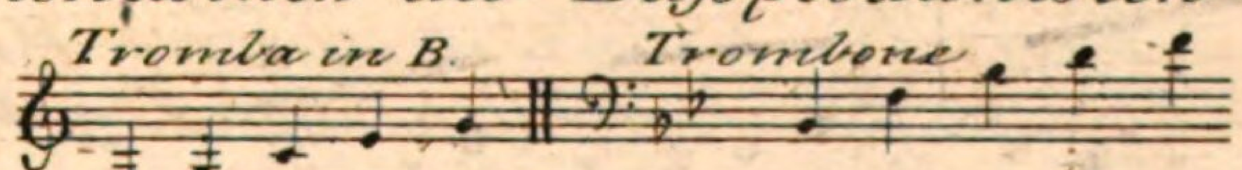
Besonders muſs alles Grelle vermieden werden, und die stärker gegebenen Stellen dörfen nicht schärfer genommen werden, als ein Sänger es zu thuen im Stande ist, welcher wohl stark singt, aber nicht schreiet, es sey dann, daſs die Posaunen nicht sowohl zur Begleitung der Singstimmen, als vielmehr in Verbindung mit den übrigen Instrumenten scharfe Eindrücke, und starke Accente hervorbringen sollen. Der Posaunist muss sich daher ganz nach der Singschule bilden, und ein guter Sänger kann deſsen einziges Muster seyn.

Was die Erzeugung der verschiedenen Töne auf dem Instrumente selbst betrifft, so geschieht dieses, wie schon angegeben wurde, durch das Hin und Herschieben der groſsen Röhre D.

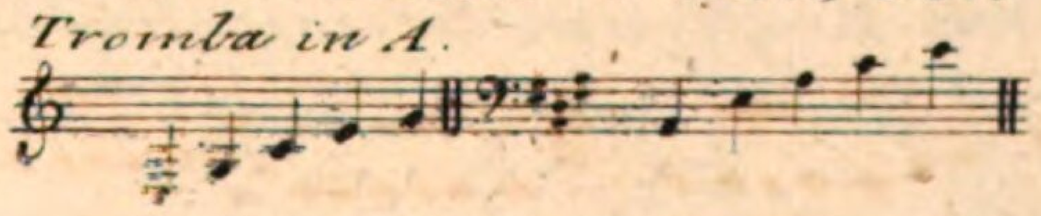
Es ist bekannt, daſs, je länger der Cylinder eines Instrumentes ist, ein desto tieferer Ton entstehe. Durch das Ziehen erhält die ganze Röhre der Posaune eine verschiedene Länge, durch daſselbe wird man also in den Stand gesetzt, alle die mannigfaltigen Töne aus derselben herausbringen zu können.

Das erste ist es also, zu untersuchen, welchen Grundton das Instrument in seiner Structur habe, denn besonders die ältern Posaunen waren verschieden gestimmt, und hatten verschiedene Dimensionen.

Die bey uns angezeigte Baſs-Posaune stimmt B, sie gleicht also einer in B gestimmten Trompete. Wir erhalten somit ohne Zug auf jener, wie auf dieser den Grundton B die Quinte F, die Octave b, die 10.te d, die 12te F, u. s. w. wenn nicht das weite Mundstück des Baſsposaunisten das Fortschreiten in die Höhe hindern würde. z. B.



(In dem Beyspiele bey LM ist diese Stellung der Posaune mit 1, und die andern sind mit den folgenden Nummern bezeichnet) Zieht man nun ohngefähr 3 Zoll heraus, (2te Stellung) (welches eigentlich der erste Zug ist) so wird die ganze Röhre, soviel als es einen halben Ton beträgt, länger, sie wird gleich einer im A gestimmten Trompete, und wir erhalten wieder den Gundton A, die 5te E, 8te A, 10te Cis. und 12te E u. s. w.



Der nächste Zug oder die 3te Stellung gibt as, der folgende, oder die 4te G, der weitere oder die 5te Fis, der folgende oder die 6te F, und der weiteste oder die 7te E, so daſs jeder Zug, oder jede dieser Stellungen der Posaune die nämlichen Töne im nämlichen Verhältniſse gibt, wie es oben bestimmt wurde, und wie es bey J und K deutlich angegeben ist, wo alle Stellungen dieses Instrumentes mit Nummern nebst dem dadurch bewirkten Absteigen durch halbe Töne bis ins e genau bezeichnet sind

Bey Nº 4 kömmt schon die Doppeltoctav dazu, welche der Baſsposaunist bey gutem Ansatze schon eher erreichen kann. Es versteht sich, daſs man, um die höhern Töne zu erlangen, die Lippen mehr schlieſsen müſse, wodurch die Luftmaſse zusammen gedrängt, und so der Ton schärfer wird, da man im Gegentheile, um abwärts zu steigen, den Schluſs der Lippen vermindert, und nach Verhältniſs die Maſse der Luft vermehrt, je nachdem man den Ton tiefer und voller haben will.

Sehr wichtig für den Schüler ist es, den Punkt der Abtheilung genau zu bemerken, weil er sonst nie rein spielen lernt, auch muſs man die Schieb Röhre sehr leicht, und mit Sicherheit bewegen, damit der Ansatz fest bleibe.

Mehrere theilen auch die Züge auf der Posaune in 3 Hauptzüge ein. Der erste davon (bey dem Mundstücke oben mit Nº 2 bezeichnet) gibt das Contra A mit den oben angegebenen Tönen; der 2te bey dem Hauptstücke (oben Nº 4) das G, zwischen beyden liegt ein Nebenzug, (oben Nº 3) welcher das as oder Gis gibt; der 3te auſser dem Hauptstücke, (Nº 6) welcher das F mit seinen anhängenden Tonverhältniſsen erzeugt, zwischen den 2ten und 3ten Hauptzug liegt der Nebenzug, (Nº 5) für das Fis oder Gis, und nach dem letzten Haupt-Zug (Nº 6) der Nebenzug, (Nº 7) welcher das E als Grundton mit seinen annexen Tönen erscheinen läſst.

Setzen wir nun alle durch die verschiedenen Züge erhaltene Töne zusammen, so bekommen wir folgende vollständige Tonreihe bey L, wo zugleich durch Zahlen die Züge angezeigt sind, oder vielmehr durch die wievielste Stellung dieser oder jener Ton erzeugt werde. Doppelte Ziffern unter einer Note bedeuten, daſs sich diese auf zweyerley Art hervorbringen laſse, welches bloſs von der Stelle, oder Paſsage abhängt.

Man nimmt aber immer in der Regel den nächsten Zug, um allen Aufenthalt in der Execution zu vermeiden

Bey M sind diejenigen Töne angegeben, welche, durch Erhöhung oder Erniedrigung den bey L angezeigten gleich, mit dem nämlichen Zuge (oder derselben Stellung) gemacht werden.

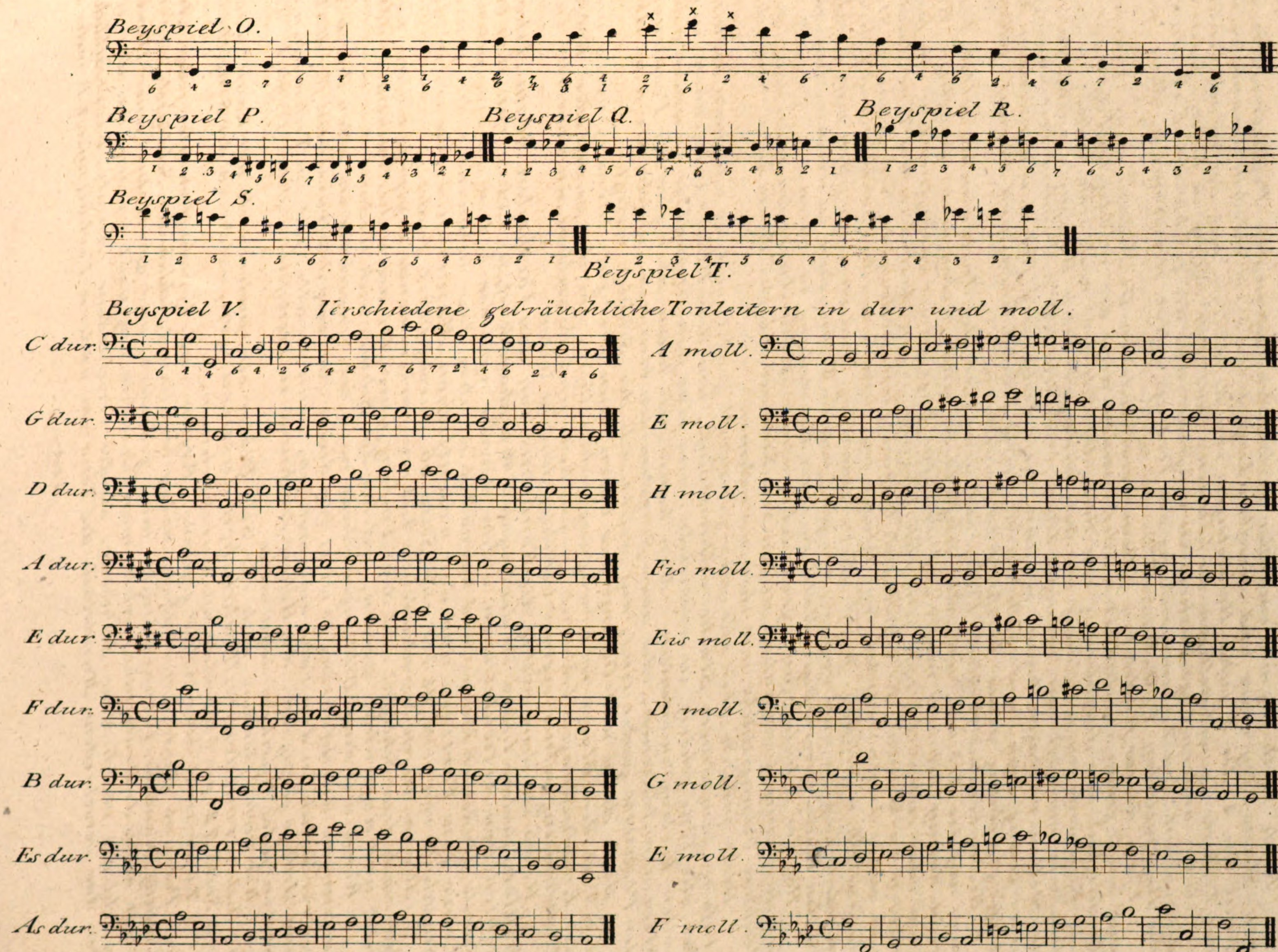
Diese Scala mit allen Zügen laſse man den Schüler fleiſsig üben, und mache ihn dabey aufmerksam, daſs er sowohl einen sanften klangvollen Ton zu erhalten suche, als auch so rein als möglich zu spielen trachte. Man sey hierauf um so sorgsamer bedacht, als es gewiſs unerträglich, und alle Wirkung verderbend ist, mit solchen durchdringenden Instrumenten, wenn sie falsch intonirt werden, eine Harmonie oder gar Singstimmen durch ihre Begleitung unterstützen zu wollen.

Um dem Schüler die hiezu gehörige Gewandheit beyzubringen, ist es gut, wenn man denselben die verschiedenenen Scalen bey V durchnehmen läſst, so daſs man immer von den leichterern zu den schwerern übergehe.

Hierauf laſse man denselben die Terzen, Quarten, Quinten, Sexten, u. s. w. und zwar nach der nämlichen Methode durch alle Tonarten durchnehmen, genau nach der in der Singschule enthaltenen Anweisung, welcher man stets folgen muſs, welches um so weniger darf versäumt werden, als der Posaunist aus allen Tonarten spielen muſs.

Ist der Ansatz des Schülers schon ziemlich fest, dann mache man ihn mit folgenden wichtigen Vortheilen bekannt, ohne welchen die Behandlung dieses Instrumentes nicht anders, als sehr beschwerlich werden kann.

Bey der nämlichen Stellung der Posaune erhält man, wie es schon oben angegeben worden ist, den Grundton, die 5te, 8te, 10te und 12te. Dieses wird bloſs durch den Ansatz, durch den schärfern oder mehr nachgelaſsenen Schluſs der Lippen bewirkt. Ferner hörten wir, daſs das vermittelst der Züge geschehene Verlängern der Röhre des Instrumentes, ohngefähr um 3 Zoll, immer den ersten Ton ohne Zug, um einen halben vertiefe.



Beyspiel O.
6 4 2 7 6 4 2/4 1/6 4 2/6 7/4 6/3 4/1 2/7 1/6 2 4 6 7 6 4 6 2 4 6 7 2 4 6
Beyspiel P.
1 2 3 4 5 6 7 6 5 4 3 2 1
Beyspiel Q.
1 2 3 4 5 6 7 6 5 4 3 2 1
Beyspiel R.
1 2 3 4 5 6 7 6 5 4 3 2 1
Beyspiel S.
1 2 3 4 5 6 7 6 5 4 3 2 1
Beyspiel T.
1 2 3 4 5 6 7 6 5 4 3 2 1
Beyspiel V.
Verschiedene gebräuchliche Tonleitern in dur und moll.
C dur.
6 4 4 6 4 2 6 4 2 7 6 7 2 4 6 2 4 6
A moll.
G dur.
E moll.
D dur.
H moll.
A dur.
Fis moll.
E dur.
Eis moll.
F dur.
D moll.
B dur.
G moll.
Es dur.
E moll.
As dur.
F moll.

Beyde Vortheile, mit einander verbunden, setzen den Posaunisten in den Stand, bey einer und derselben Lage 4 bis 5 verschiedene Grundtöne, und somit ein 4 oder 5 faches Herabsteigen von demselben mit der nämlichen Art des Ziehens bewerkstelligen zu können, ohne erst nöthig zu haben, jeden Ton in einem andern Zuge suchen zu müssen, was die geschwinde Execution, hindern, somit den Zusammenhang des Vortrags selbst stören muss. Man sehe die Beyspiele bey P, Q, R, S, T.

Eben dieses findet bey jedem verschiedenen Grundtone seine Anwendung, und muss genau einstudiert werden, indem diess die wichtigsten Folgen für die Leichtigkeit der Ausführung von Seite des Schülers nach sich zieht.

Es würde zu weitläufig werden, wenn wir noch Beyspiele anführen sollten, wie man oft mit wenigen Zügen, besonders bey geswindem Zeitmaasse, ganze Stellen vortragen kann, es kann diess Fingerzeig für den denkenden Musiker genug seyn, um sich durch reifes Nachdenken, und darauf gebaute fleissige Uebung dieser Vortheile zu versichern.

Hiebey kömmt freylich Vieles auf den Bau der Instrumente selbst, besonders auf die Arb an, wie selbe eingeblasen sind, wobey man vorzügliche Rücksicht darauf nehmen muss, auf welchem Zuge dieser oder jener Ton am festesten oder sichersten sey, um sich hierinn beym Aushalten der Töne danach richten zu können. Es ergibt sich hieraus, wie nothwendig ein genaues Studium seines Instrumentes dem Bläser sey, und wie sehr Schüler und Lehrer darauf sehen müssen, nicht allein jeden Zug, sondern sogar jeden einzelnen Ton in jedem Zuge zu untersuchen, um ganz fest im Technischen zu werden, und sich in den Besitz zuverlässiger Mittel zu ihrer Darstellung zu setzen.

Hat der Schüler ganz genaue Kenntniss seines Instrumentes, hat derselbe schon einige Gewandheit in den verschiedenen Zügen, dann kann man schon leichtere Uebungsstücke mit ihm vornehmen.

Diese müssen aber alle sehr gesangvoll gesetzt seyn, so wie man auch im Anfange langsamere Stücke wählen muss, um dem Bläser Gelegenheit zu geben, alle Töne gehörig zu entwickeln, und eine feste Grundlage zu einem gesangvollen Vortrag zu erhalten. Man kann sich hiezu schon gesetzter Posaunen Stimmen bedienen, oder auch Singstimmen benutzen, welche für jene Art der Posaune gesetzt sind, auf welche sich der Schüler verlegt.

Auch Arien und Gesänge aus Opern thun hier gute Dienste, wobey man den Text den Bläser in Erwägung ziehen lässt, um ihn so mit der Folge der Empfindungen bekannt zu machen, und denselben unvermerkt zur Entwicklung seines eignen Gefühles hin zu leiten.

Hiezu ist ihm nöthig, die Kenntniss von den Vortheilen beym Athemhohlen, welche Lehre in der Singsch: S. 46 abgehandelt ist, die Lehre von den verschiedenen Articulationen, welche derselbe nach den § 4 in der Trompeten Schule studieren kann, und hiernächst ist ihm dazu nothwendig die ganze Lehre vom Vortrage und den wesentlichen Manieren, welche er, in der Singschule von Seite 48 bis zur Seite 66 durchgeführt findet.

Alle in diesen verschiedenen Lehren vorkommende Beyspiele müssen natürlich nach dem Schlüssel und den Umfang jener Art dieses Instrumentes übersetzt und eingerichtet werden, welcher der Schüler sich widmet.

Wenn wir diese Bildungsmethode nach der Singschule in allen diesen Anweisungen durchführen, so ist es bey dieser Art von Instrumenten für den Bläser vorzüglich in dem Falle zu verstehen, wenn derselbe, fest im Technischen, Lust und Anlage genug hat, das Höhere der Kunst zu ergreifen, welches freylich das Streben jedes Musikers seyn sollte.

Wer sich besonders noch als Solo Bläser einspielen will, der kann auch die Lehre von den willkührlichen Auszierungen, welche in der Singschule von Seite 72 an behandelt ist, durchnehmen.

Zwar sind alle bisher gegebene Regeln und Vorschriften für jede Art der Posaune gleich anwendbar, wobey nur hauptsächlich der Schlüssel, und der Umfang mancher Uebungs-Stücke muss geändert, und der Natur jener Dimension dieses Instrumentes, welche man behandelt, angepasst werden, da aber oft sowohl die verschiedene Structur, als der verschiedene Ansatz, hauptsächlich aber das verschiedene Mundstück die Töne im andern Verhältnisse, z. B. mehr in

der Höhe oder Tiefe erzeugen macht, als in welchem wir sie bisher auf der Baſs-Posaune sahen, so ist es nothwendig, noch etwas über die Tenor und Alt-Posaune zu sagen.

In neuern Zeiten verfertiget man an manchen Orten die 3 Arten der Posaune in gleicher Gröſse, und durchaus in einem gleichen Baue.

Hier entscheidet nichts als das Mundstück, besonders für die Altposaune, wofür ein engeres nothwendig ist, damit der Posaunist die im̄er vorkommenden höhern Töne sicher haben kann.

Beſser ist es freÿlich, wo der Bau der Posaunen verschieden ist, so daſs die Baſs und Tenorposaune, wo nicht in Hinsicht des Grundtones, doch gewiſs in Hinsicht der Gröſse des Bechers, der Länge der Röhre, u. s. w. sich unterscheiden, denn jene hat es mehr mit den tiefern, diese mit den Mitteltönen zu thuen.

Eine solche Verschiedenheit ist in der Posaunen Schule von Braun angegeben. Wir wollen sie hieher setzen, nebst den durch die verschiedenen Züge bewirkten Accorden, welche aber sowohl bey der Tenor als bey der Altposaune nicht wie vorher mit Zahlen, sondern mit Buchstaben bezeichnet sind.

(Hieher gehört die Tenor Scala U)

Wegen des engeren Mundstücks spricht hier die Höhe mehr, weniger die Tiefe an, deſswegen hat nur die erste Stellung a) den Grundton, indem derselbe bey allen folgenden weggelaſsen ist, weil er nur sehr schwer anspricht, beÿ b) das a) bey c) as, bey d) G, u. s. w.

Die Töne, welche mit doppelten Buchstaben bezeichnet sind, können mit 2 Zügen oder Stellungen gemacht werden. Ganz unten sind in der Leiter alle jene Töne angegeben, welche als die nämlichen behandelt werden, was in den allg: Grundsätzen schon erklärt wurde.

Beynahe alles das nämliche gilt auch von der Altposaune, nur steht sie nach dieser Angabe eine Quarte höher, wodurch die höhern Töne noch leichter zu erhalten sind, und ihr Grundton ist Es.

(Hieher gehört die Scala für die Altposaune V.)

(u)



(V)

Alt·Posaune.



Tonleiter.



Vom Serpent.

§1. Werth des Instrumentes.

Der Serpent, oder das Schlangenrohr hat unter allen Blasinstrumenten den tiefsten und vollsten Basston. Was der Contre Bass im Orchester, das ist der Serpent bey der Blasinstrumentenmusik, wo er auch gewöhnlich, besonders bey der sogenannten Janischarenmusik eingeführt ist. So wie daher sehr vieles von der Wirkung einer ganzen Orchestermusik von dem besser oder weniger besetzten Bass abhängt, so ist auch ein tüchtiger Serpentist im Stande, eine ganze Blasinstrumentenmusik zu heben, ihr Würde und Kraft zu verleihen.

Seine Erfindung gehört dem grauen Alterthume, wo wir mehrere ähnliche Instrumenten-Gattungen finden, seine neuere Einführung aber von dem Edme Guillaume, Kanonikus zu Auxerre gehört in das Jahr 1590. Verbessert, und zur Zerlegung in 3 Theile eingerichtet wurde er von einem gewissen Regibo, einem Tonkünstler zu Lille.

In Frankreich war es sonst gebräuchlich, daß immer 2 Serpentisten zu dem Choral-Gesange in den Cathedral und andern Stiftskirchen den Bass blasen musten, wodurch derselbe eine Art von Würde und Erhabenheit erhielt, angemessen der Feyer im Hause Gottes, welches allerdings zur Erbauung Vieles beytrug.

Es ist auch ohnstreitig, dass es viel Gewinn für die Tonkunst, besonders die Blasinstrumentenmusik seyn würde, wenn dieses Instrument, in Hinsicht seines tiefen vollen Tones, einer ausgezeichnet tiefen Bassstimme gleich, mehr Vollendung sowohl in Hinsicht seines Baues, als seiner Behandlungsweise erhalten würde. Desswegen wird das Nähere seiner Behandlung hier angegeben, obgleich das Instrument nicht selbst zu den eigentlichen Orchester Instrumenten gehört.

§2. Vom Baue des Serpent.

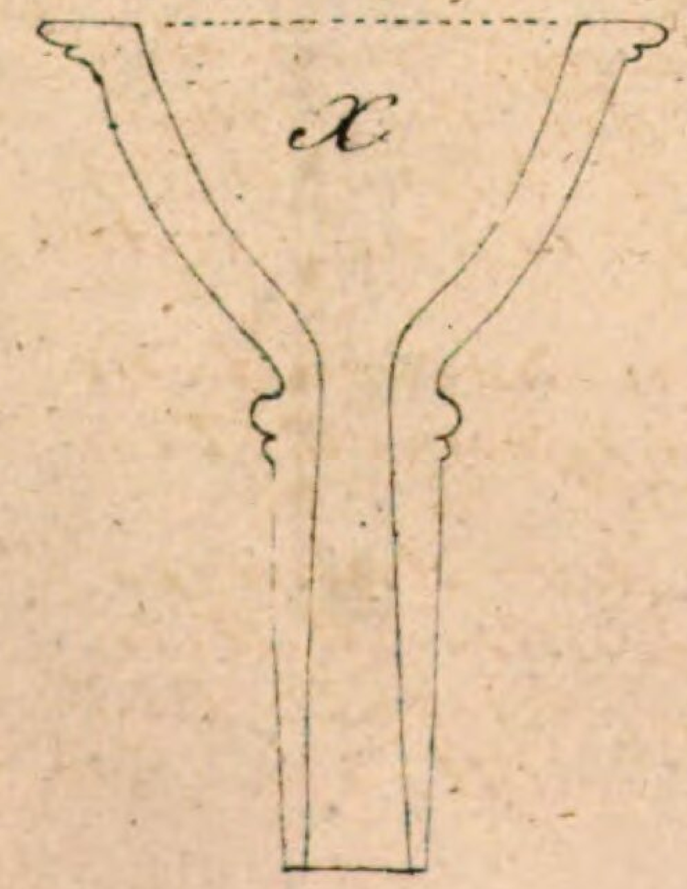
Dieses Instrument ist in Hinsicht des Baues sehr verschieden. Es gibt dergleichen mit und ohne Klappen, gewundene, und mehr gerade auslaufende.

Die Röhre des Serpent besteht entweder bloss aus 2 ausgestochenen und zusammengeleimten Theilen von Holz, die mit Leder überzogen sind, oder es ist aus starkem Messingbleche zusammengesetzt, und mit Holz überkleidet.

Es gibt auch dergleichen, welche aus 2 Stücken bestehen, wovon das obere von Holz, und das untere von Blech ist.

Es hat unten 3 Tonlöcher für die Finger der linken Hand (bey manchen noch weiter unten eine geschlossene Klappe zum es oder dis, welche mit dem kleinen Finger geöffnet wird) eben so oben 3 für die der rechten. Am obern oder dünnen Ende des Rohres ist ein sogenanntes S wie bey dem Fagott befestiget, in welches das Mundstück von Messing, Horn, oder Elfenbein eingeschoben wird, welches die Form eines Bassposaunen Mundstückes hat.

Da von dem Baue dieses Mundstückes die Qualität des auf dem Instrumente hervorzubringenden Tones viel abhängt, so ist ein solches Figur X angegeben.



§3. Haltung des Instrumentes, Ansatz und Fingersatz.

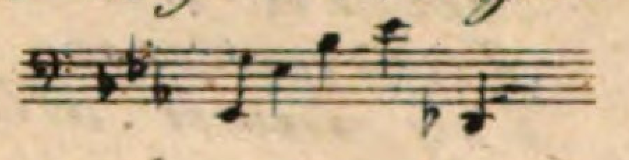
Dieses Instrument wird im Ganzen wie der Fagott gehalten, und dasselbe eben so an einem an irgend einem Knopfe befestigten Bande getragen, um durch die Schwere desselben im Spielen nicht gehindert zu werden. Die 3 Finger der rechten Hand kommen auf die 3 untersten, jene der linken auf die 3 obersten Tonlöcher.

Die Erzeugung der Töne geschieht wie bey der Trompete durch die Reibung der Lippen, der Ansatz ist also auch der

nämliche wie dort. Man lese hierüber den § 3 in der Trompeten Schule. Doch glaube man nicht, daſs zur Hervorbringung der Töne auf diesem Instrumente viele Anstrengung, und ein grosser Luftaufwand erfoderlich sey, im Gegentheile hat daſselbe in Hinsicht der Leichtigkeit beym Blasen vor vielen andern den Vorzug, besonders, wenn man die ersten Hindernisse überwunden hat. Daher sey man bey der Behandlung dieses Instrumentes, besonders gleich im Anfange darauf aufmerksam, das wilde Prellen der Töne zu vermeiden, wodurch der hervorgebrachte Klang dem Brüllen eines Thieres nahe kömmt.

Man gebe sich alle Mühe, einen gesangvollen Ton auf dem Instrumente zu gewinnen, welches man erringen kann, wenn man sich gleich im Anfange in den Stand setzt, den bey einem scharfen Ansatze grellen Ton zu mildern. Dann wird erst das Instrument eine wahre Brauchbarkeit erhalten. Es ist daher sehr gut, ja, so zu sagen, nothwendig, dass derjenige, welcher dieses Instrument erlernen will, schon singen kann, so wie die Singschule auch bey diesem Instumente die wahre Bildungsmethode enthält. Es ist dieſs um so nothwendiger, als auch bey diesem der Ton in der Einbildungskraft des Spielers liegt, so, daſs der bestimmte Ton auf diesem Instrumente, aller Fingersetzung ohngeachtet, nicht angegeben werden kann, wenn ihn der Bläser nicht genau gefaſst hat, und denselben durch das Instrument wieder zu geben weiſs.

Da also hier die reine Auffassung des zu gebenden Tonverhältnisses von Seite des Bläsers mit der richtigen Fingersetzung überein kommen muſs, so ergibt sich die Schwierigkeit der Behandlung deſselben, und zugleich die Unbestimmtheit aller Fingersetzung, indem man hier sehr oft mit dem Ansatze das ersetzen muſs, was die mehr oder minder reine Structur des Serpent noch vermiſsen läſst. Daher auch die grosse Verschiedenheit der Griffe, wodurch man zum Theile diesen Mängeln abzuhelfen sucht. Wegen der grossen Unzuverläſsigkeit der Fingersetzung wollen wir eine nach der gewöhnlichen Structur dieser Instrumente berechnete angeben, und zuletzt noch einige Mittel vorschlagen, wie man sich noch hie und da helfen könne, wenn die angegebene Fingerordnung nicht ganz Genüge leistet.

Der Serpent hat im Allgemeinen folgende Naturtöne, welche beym völligen Schluſs aller Tonlöcher bloſs durch den Ansatz erzeugt werden. 

Alle andere werden durch die Fingersetzung erzeugt.

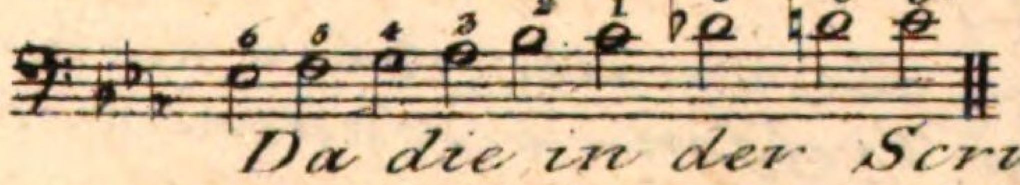
Wir nehmen hier einen im Es stehenden Serpent an, indem dieser bey der jetzt gebräuchlichen Blasinstrumentenmusik brauchbarer ist. Die ältern, und jene Serpents, welche bey der Orchestermusik angewendet werden, haben den Grundton D, indem man von demselben leichter aus allen Tonarten spielen kann. Für erstere Art dient folgende, für die 2te die weiter unten angegebene Fingerordnung.

Beym es werden alle 6 Löcher geschlossen.

Beym f das 6te geöffnet, bey G das 6te und 5te, bey as das 6te, 5te und 4te.

Beym b das 3te, beym C das 2te, und bey des und d alle 6 Tonlöcher.

Eben so ist es in der obern Octave, nur daſs in derselben das b, als schon angegebener Naturton auch mit geschlossenen 6 Löchern genommen werden kann, welches von der Paſsage oder jener Stelle abhängt, wobey das obere b vorkömmt.



Da die in der Scructur des Instrumentes liegenden Töne weit voller und klingender als jene sind, welche vermittelst der Fingersetzung erzeugt werden, so muſs ein vorzügliches Augenmerk des Serpentisten jenes seyn, die möglichste Gleichheit unter allen Tönen herzustellen. Es versteht sich, daſs hiezu nebst vieler Aufmerksamkeit, viele Uebung und ein fester, durch selbe errungener Ansatz erfodert werde.

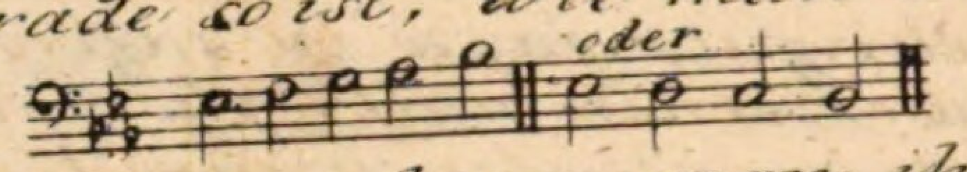
Die in der oben gegebenen Fingerordnung nicht angezeigten halben Töne erhält man auf folgende Art: man greift den vorhergehenden ganzen Ton z. B. bey fis das G, und intonirt einen halben Ton tiefer.

Daraus erhellet, daſs die halben Töne überhaupt das Werk des Ansatzes sind (obgleich man sich auch hiezu einiger anderer noch folgenden Mitteln bedienen kann) und dass eine reine Intonation der Töne von Seite des Bläsers, welche ohne reine Organisation deſselben nicht möglich ist, ein Haupterforderniſs zu einem guten Serpentisten sey.

Manche bedienen sich auch des halben Schliessens der Löcher, manche der sogenannten Gabeln, (sie legen den 1ten und 3ten Finger, und heben den mittleren auf) Ob, und wie man diese Vortheile anzuwenden habe, hierüber muss man von der Structur seines Instrumentes Aufschluss erhalten, oder es hängt von der Art ab, wie dasselbe eingeblasen ist.

Zum Ueberfluss fügen wir hier noch eine Scala für einen in D gestimmten Serpent bey; worinn diese verschiedenen Vortheile schon angewendet sind, so wie auch die Fingersetzung für mehrere hohe Töne angegeben ist, welche wir desswegen nicht anführten, weil sie eigentlich ausser den Umfang einer tiefen Bassstimme liegen.

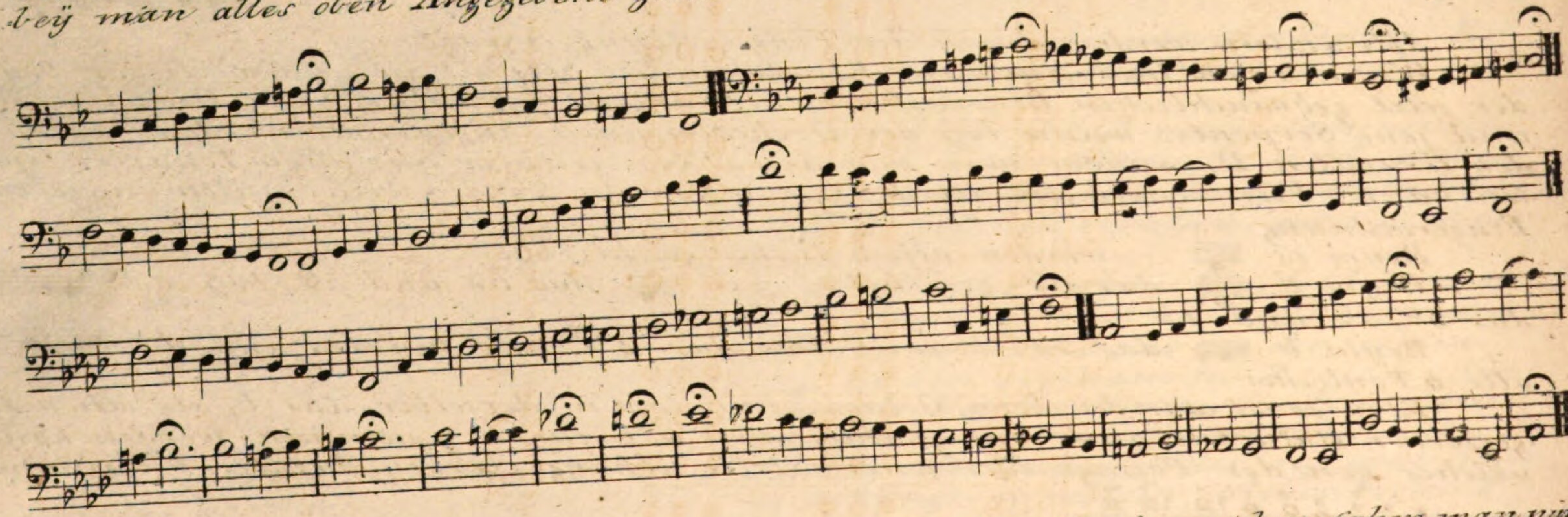
Wegen der Schwierigkeit in Hinsicht der reinen Intonation auf diesem Instrumente, und des nothwendigen Gleichstellens der mehr klingenden, hellen, mit den matten, dumpfen Tönen, muss man den Schüler ganz auf die nämliche Art zu unterrichten suchen, wie es in der Singschule angegeben ist. Man lasse ihn daher zu erst nur 4 oder 5 Töne, aber diese ganz rein und gleich angeben, und halte sich hiebey solange auf, bis alles gerade so ist, wie man es wünschet. Diese könnten ohngefähr folgende seyn.



Ist der Ansatz des Schülers mehr für die Höhe, so kann man ihm die 5 ersten, ist derselbe mehr für die Tiefe günstig, die 4 letzten Noten spielen lassen. Späterhin suche man beyde Tonreihen zu vereinigen, so erhält man schon den Umfang einer Octave. Diese Tonreihe muss man aber denselben auf die in der Singschule angegebene doppelte Art vortragen lassen, und zwar zuerst durch das Verbinden von einem Tone zum andern, dann durch festes Anschlagen.

Hat der Schüler diesen Tonumfang fest inne, dann dehne man denselben in die Höhe sowohl als die Tiefe aus, und nehme hiernächst alle folgenden Verhältnisse der Terzen, Quarten, Quinten u.s.w. ganz nach jener in der Singschule gegebenen Anweisung wieder auf doppelte Art mit ihm durch, damit er bey Zeiten einen gehaltenen gesangvollen Ton auf seinem Instrumente hervorbringen lerne.

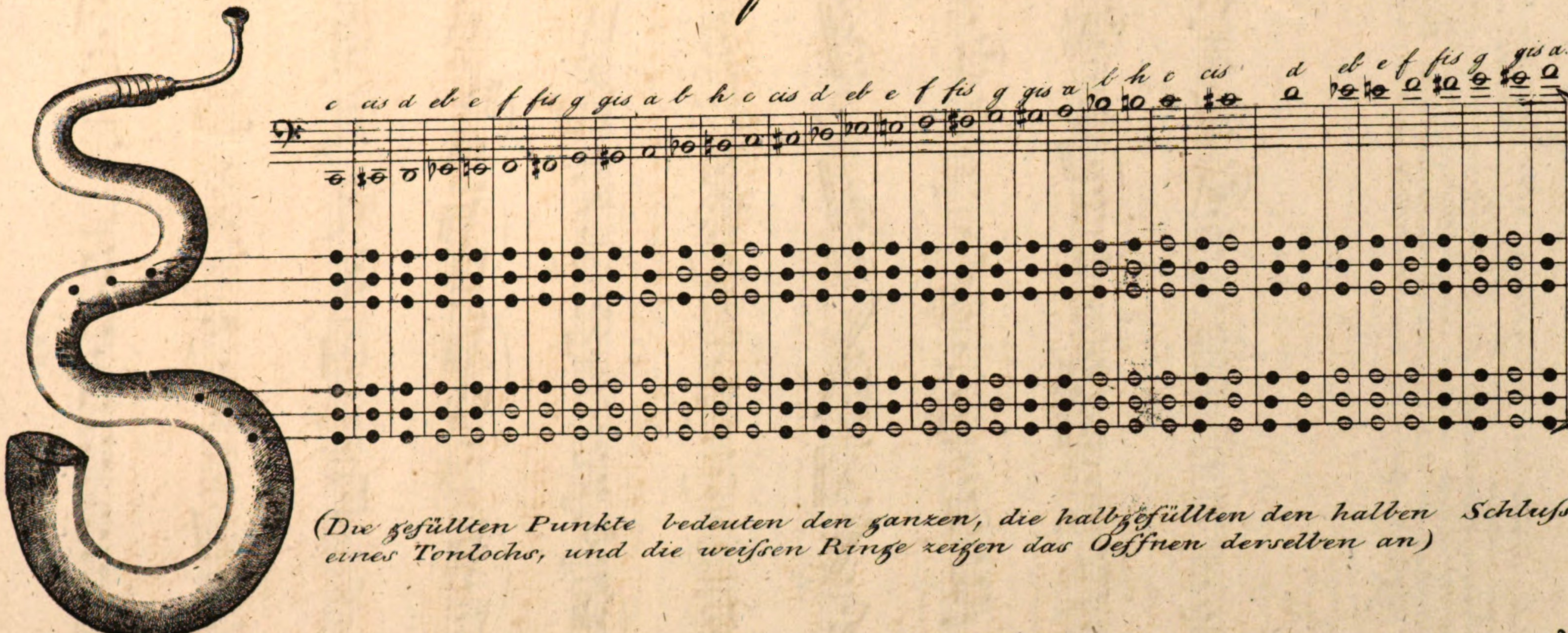
Hierauf lasse man denselben mehrere für das Instrument passende Tonleitern durchgehen, wodurch derselbe mehr Festigkeit im Ansatze und der Intonation, und mehr Gewandheit im Treffen der halben Töne erhält, wobey man alles oben Angegebene genau beobachten muss. z. B.



Mit dem Ueben solcher Tonleitern, sowohl harter als weicher, fahre man nun fort, bis der Schüler eine hinlängliche Gewandheit im Treffen, besonders der halben Töne, und einen festen Ansatz hat.

Dann nehme man die Lehre von den Vortheilen beym Athemhohlen Seite 46 in der Singschule mit demselben durch. Hat er diese inne, dann lasse man ihn durchgehen die Lehre von der Articulation, welche § 4 in der Trompeten Schule enthalten ist, und hiernächst kann man ihm mehrere Uebungsstücke, zuerst leichte, dann schwerere vorlegen. Diese müssen so eingerichtet seyn, dass sie theils gesangvollen Innhaltes sind, damit der Schüler einen wahren Gesangton auf seinem Instrumente gewinne, theils die gewöhnlichen Bassfiguren enthalten, wobey man denselben aufmerksam machen

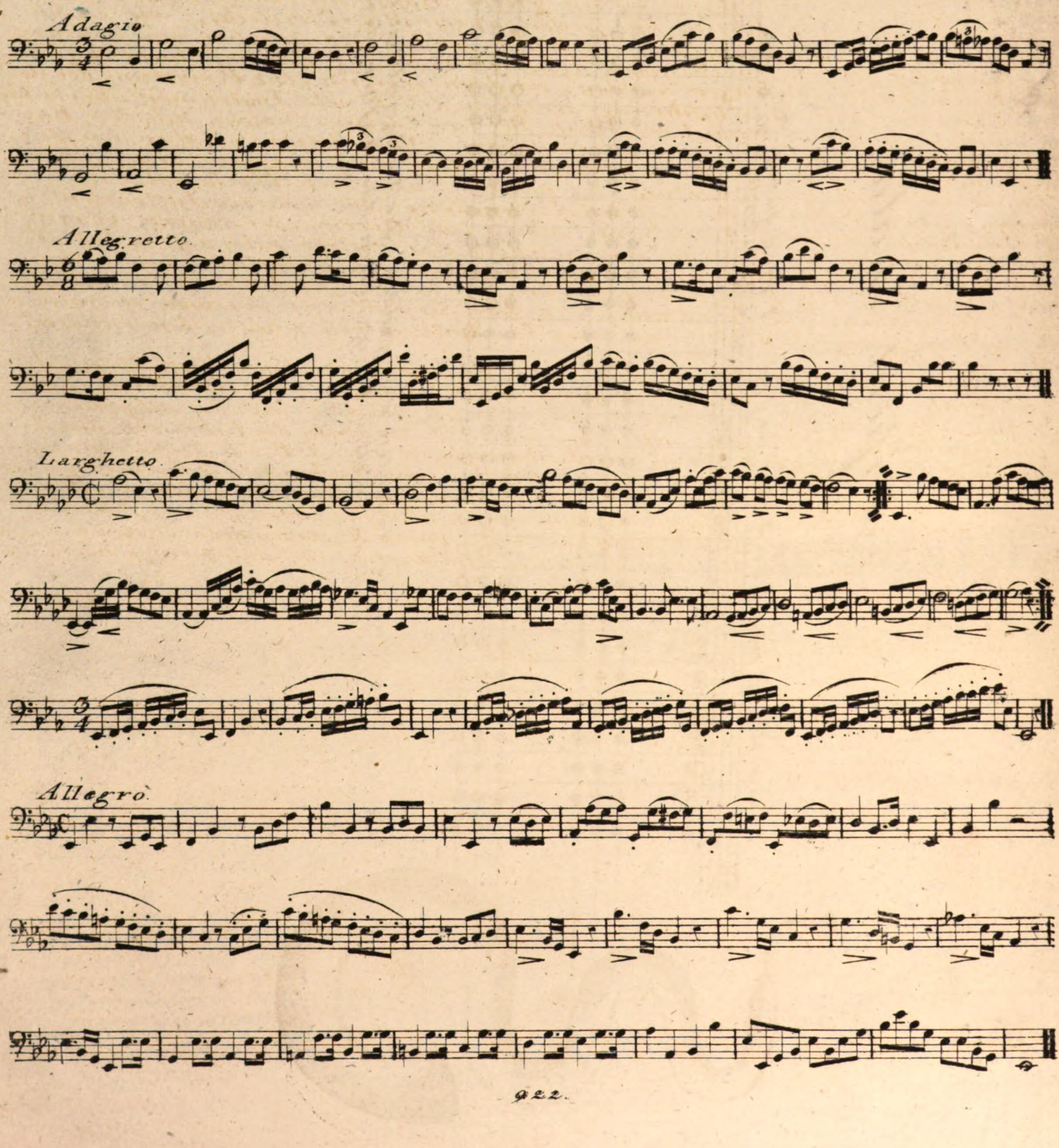
Serpent Scala.



(Die gefüllten Punkte bedeuten den ganzen, die halbgefüllten den halben Schluſs eines Tonlochs, und die weiſsen Ringe zeigen das Oeffnen derselben an)

muſs, wohl alles Wilde Grelle zu vermeiden, aber doch die Baſsstellen, besonders bey kräftigeren Sätzen, mit der gehörigen Würde zu behandeln, und so dem, § 1 gegebenen, Charakter dieses Instrumentes zu entsprechen.

Wir wollen einige Beyspiele solcher Art hiehersetzen, welche der Lehrer leicht selbst vermehren kann. Die hiebey vorkommenden Bestimmungen des Tempo, z. B. Allegro, Adagio, findet man bey der Lehre vom Vortrag in der Sing-Schule, Seite 48.



Für denjenigen, welcher sich besonders auf dieses Instrument verlegen will, wird es sehr vortheilhaft seyn, wenn er die Lehre vom Vortrage, von den wesentlichen und willkührlichen Manieren, welche in der Singschule von Seite 54 bis zur Seite 72 enthalten sind, fleissig durchstudiert, und alles Anwendbare auf sein Instrument überträgt. Es ist diess um so wesentlicher, als man immer noch in dem fehlerhaften Gedanken lebt, als wenn zu dem Bass nicht eben so viele Vortragsmethode erfodert würde, als zu den andern Instrumenten. Daher die ausserordentliche und beynahe ganz allgemeine Vernachlässigung der Schüler in dieser Hinsicht. Wüsten solche Leute, wie viele Wirkung ein guter Bassspieler, oder Bassbläser, welcher einen richtigen Vortrag hat, einer ganzen Musik verleiht, wie er im Stande ist, ihr eine eigene Art von Würde und Kraft zu geben, wie nothwendig besonders ein solcher in jenen Tonstücken sey, wo der Bass nicht auf einer Pauke kann geschlagen werden, sondern worinn eine Verwebung der Gedanken, und eine Durchführung derselben durch alle Instrumente herrscht, so würden sie gewiss beym Unterrichte für jene Zöglinge, welche sich den Bass-Instrumenten widmen, genauer verfahren. Man kann es daher demjenigen, der etwas auf dem Serpent leisten will, nicht genug empfehlen, sich bey Zeiten an einen guten Vortrag zu gewöhnen, und sich überhaupt nach der Singschule zu bilden. Der bey der Abhandlung über mehrere Instrumente gegebene Rath, passende Arien und Gesänge aus Opern, oder andern Gesangstücken auf sein Instrument zu übertragen (es versteht sich, dass es bey diesem Bassarien seyn müssen) und zwar den Text beyzubehalten, damit man die ganze Folge von Empfindungen bemessen könne, findet auch zum Theile hier Anwendung, und wird doch gewiss dem Serpentisten zu einem zusammenhängenden gesangvollen Vortrage, und zur Entwicklung eines vollen runden Tones verhelfen.

Wer freylich den Zweck hat, einen Bass nur so obenhin auf diesem Instrumente spielen zu wollen, ist dergleichen Uebungen nicht benöthiget, ihm kann es hinlänglich seyn, nebst einem guten Ansatze und der allgemeinen Fingerordnung verbunden mit einer reinen Intonation die Lehre von den Articulationen zu kennen, und das Nothwendigste nur z. B. die Bestimmungen des Tempo, die zur Bestimmung des Grades von Stärke und Schwäche gewöhnlichen Ausdrücke z. B. *f. p.* crescendo, decresc: u. s. w. zu kennen, indem alles Andere mehr Sache der Uebung bey ihm seyn muss, aber für einen Bläser, welcher gründlich verfahren, und etwas Gutes auf seinem Instrumente leisten will, ist gewiss der vorgeschlagene Weg so richtig und bestimmt, dass er ausserdem nie etwas Vorzügliches zu Stande bringen wird.

Fine

IV^te Abtheilung.

Allg: Bemerk: für die Geigeninstrumente überhaupt Seite 3.

Violin- Schule 12.

Viola- Schule 56.

Violoncell- Schule 57.

Contre-Basse- Schule 92.

Allgemeine Bemerkungen für die Geigeninftrumente.

Unter der Benennung von Geige verfteht man in der Musik alle jene Saiteninftrumente, bey welchen die Schwingungen der Saiten vermittelft des Anftrichs eines Bogens, und die Verschiedenheit der Höhe und Tiefe der Klänge durch den Druck der Finger in verschiedenen Lagen auf dem Griffbret, dem eigentlichen musikalischen Klangmesser für diese Inftrumente erzeugt wird.

Zwar sind sie in Hinsicht ihrer Stimmung, Besaitung und Behandlung verschieden, aber sie kommen doch in der Hauptsache ihres Baues mit einander überein.

Ohne uns in die Aufzählung dieser mannigfaltigen Inftrumente einzulafsen, wollen wir nur nach unserm Zwecke von den allgemeinften, und bey einer Orchestermusik gebräuchlichften, nämlich der Violin, Viola, dem Violoncell, und dem Contrebass, oder Contraviolon handeln. Der Bau dieser Inftrumente ift folgender: ihr Korpus befteht aus einer Decke, und aus einem Boden, welche beyde vermittelft einer Zarge verbunden sind. Die Decke, oder der obere Theil des Korpus, den man auch das Dach, oder den Resonanzboden nennet, ift der wichtigfte Theil eines jeden Geigeninftrumentes, weil von der Beschaffenheit und proportionirten Stärke des Holzes, vorzüglich aber von derselben richtigem Baue sowohl die Schönheit, als auch die Stärke und völlige Gleichheit des Tones gröfstentheils abhängt. Sie wird aus völlig ausgetrocknetem Fichtenholze ausgearbeitet, und ift bald höher, bald flacher gewölbt. Der Boden befteht aus einer härtern Holzart, gewöhnlich aus Ahorn oder Maaser, ift ebenfalls gewölbt, (wovon aber bey den Contrebässen oft eine Ausnahme ift) mit der Decke von gleicher Gröfse, und mit derselben durch die Zarge, das ift durch einen höheren oder seichteren Span desselben Holzes verbunden, von welchem der Boden ift, welcher nach der länglicht runden, und in der Mitte auf beyden Seiten ausgeschweiften Form der Decke und des Bodens gebogen ift. Auf die verhältnissmäfsige Höhe dieser Zarge mit dem ganzen Baue des Inftrumentes vorzüglich der Beschaffenheit der Wölbung kömmt auch vieles an. Die Ausschweifung des Korpus dienet dazu, dafs der Bogen bey dem Anftriche der höchften und tiefften Saiten nicht an der Decke anftreiche.

Nahe an diesen beyden Ausschweifungen sind in der Decke einander gegenüber 2 schmale Einschnitte in der Form eines lateinischen *f*, welche man die F Löcher nennet, und die dazu dienen, die äussere Luft mit der in dem Korpus des Inftrumentes enthaltenen in Verbindung zu bringen, und die so genannte Stimme aufsetzen und richten zu können. Diese Stimme ift ein Stäbchen (oder ein Stab) von Holz, welches innerhalb des Korpus ein wenig hinter demjenigen Fufse des Steges, über welchem die höchfte Saite liegt, errichtet wird, um der Decke einen Gegendruck wider den Druck der beyden höchften Saiten zu verschaffen, durch welches sich auch die Schwingungen der Decke und des Bodens einander mittheilen.

Damit die Decke auch unter dem andern Fufse des Steges, auf welchen vorzüglich der Druck der tiefern Saiten wirkt, einen Gegendruck bekomme, wird an der inwendigen Seite derselben faft durch die ganze Länge hindurch ein schmales Stückchen Holz angeleimt, welches man den Balken oder Träger nennet, der nebft der Stimme vielen Einflufs auf die Qualität des Tones hat.

An dem obern Theile des Korpus ift zwischen der Decke und dem Boden der Hals eingesetzt, auf welchem das Griffbret liegt, das über einen Theil der Decke bis in die Gegend des Steges herabreicht. Der Kopf des Inftrumentes, welcher an dem obern Ende des Griff-

bretes anfängt, und ein wenig rückwärts gebogen iſt, beſteht aus einem ausgeſtochenen Käſtchen, in welchem die Stimmwirbel laufen, und welches man den Lauf, Wandel, oder Wirbelkasten nennt, dessen oberer Theil mit einer Schnecke, zuweilen auch mit einem Löwenkopf geziert iſt.

Die Saiten sind an dem untern Theile des Inſtrumentes vermittelſt eines Knotens in die Löcher eines gewölbten Bretchens eingehängt, welches mit einer Schlinge von ſtarken Darmsaiten, oder von Messingdrath an dem untern Knopfe des Inſtrumentes befeſtiget iſt, welcher durch den untern im Innern des Inſtrumentes befindlichen Klotz feſtgehalten wird. Dieses Bretchen heiſst man Saitenfessel, oder Saitenhalter. Von diesem an liegen sie ohngefähr in der Mitte des Korpus auf einem mit 2 Füſschen versehenen mehr, oder weniger ausgeschnittenen Stückchen Holz (denn auch dieses Ausschneiden, so wie besonders das Verhältniſs des Holzes desselben zu dem Holz der Decke, hat Einfluſs auf die Güte des Tones) welches der Steg, von einigen der Sattel genannt wird. Eigentlich iſt der Sattel aber dasjenige an dem obern Ende des Griffbretes befindliche Stückchen Holz, oder Elfenbein, auf welchem die Saiten in Kimmen (kleinen Rinnen) laufen, welches das Auffliegen derselben auf dem Griffbrete verhindert.

Um nun eines oder das andere dieser Inſtrumente gut spielen zu lernen, iſt es nothwendig, daſs man gleich im Anfange auf ein gutes Inſtrument sehe.

Ohne einem solchen findet der Schüler, wie der Lehrer unzähliche Hinderniſse, welche beyde in ihrem beſten Vorhaben aufhalten, wenigſtens doch einen bedeutenden Zeitverluſt verursachen, da im Gegentheile ein gutes Inſtrument dem Schüler den Vortheil gewährt, daſs er

a) schon beym erſten Anfange die Richtigkeit der Grundsätze des Lehrers Z. B. im Herausziehen eines guten Klanges aus seinem Inſtrumente gleich bewährt, und so seinen Fleiſs dadurch belohnt findet, was ihm

b) zur Ermunterung dienet, und ihm Kraft genug verleihet, mit jeder Anſtrengung es zu versuchen, eine Gleichheit der Töne auf dem Inſtrumente zu gewinnen, was bey allen diesen Saiteninſtrumenten eine der schwerſten Aufgaben iſt.

c) Wird die gröſste Höhe für den Schüler besonders jenen der Violin oder des Violoncells nicht abschreckend seyn können, indem ein gutes Inſtrument selbe leicht angiebt, wenn man nur einigen Vortheil weiſs, wie man die Töne in der Höhe behandeln soll, und so wird der Schüler die nöthige Gewandheit gewinnen, in jeder Lage (Applicatur) gleich gut spielen zu können, wo im Gegentheile die meiſten Stücke ausserdem für denselben gar nicht, oder wenigſtens nur sehr schwer zum Vortrage geeignet sind.

Besonders hüte man sich hiebey für Inſtrumente, welche zu bald und, wenn man so sagen darf, zu viel auf das erſte Anschlagen schon klingen, und daher gewöhnlich viele Extension, aber wenig Intension im Klange selbſt haben. Zu dieser Art von Inſtrumenten gehören vorzüglich die so genannten Karn, oder sonſtige Fabrikinſtrumente, wiewohl auch durch Zufall ein oder das andere erträgliche sich darunter finden kann. Sparsamkeit iſt hier am unrechten Orte, um so mehr, als der Schaden, den der Schüler bey einem schlechten Inſtrumente erleidet, noch weit bedeutender iſt, als der Gewinn an der Kaufssumme. Man befolge daher in solchen Fällen den Rath sachkundiger Männer, oder sehe doch wenigſtens darauf, daſs

1) das Inſtrument einen ſtarken, vollen, dabey doch aber nicht rauhen, sondern sanften, und durch alle Saiten ziemlich gleichen Klang habe. Daher muſs bey demselben

2) eine gute Proportion des Holzes zur Decke und zum Boden besonders zum Gewölbe Statt finden. Je flacher das Gewölbe iſt, deſto ſtärker muſs das Holz seyn, hingegen kann ein

hohes Gewölbe desto schwächer seyn, je höher es ist.

3) Das Dach so wohl als der Boden muſs in der Mitte mehr Holz, als auf beyden Seiten haben, und auch bey dem höchsten Gewölbe darf die Höhe oder das Zunehmen bis in den Mittelpunkt des Gewölbes, welcher den eigentlichen Schallpunkt bildet, nur allmählig erhebend sich hinziehen, da sonst die zu geschwinde Erhebung gleichsam Ecken bildet, woran die einzelnen verschiedenen Massen der Schwingungen an und abschlagen, ohne nach ihrer Bestimmung sich alle in dem Mittel oder Schallpunkte vereinigt, und so einen wahren Ton erzeugt zu haben.

4) Da bey gut gearbeiteten Instrumenten alles im Verhältnisse seyn muſs, so kann man auch darauf sehen, daſs bey höher gewölbtem Dache die Zarge nieder, bey weniger gewölbtem höher sey, denn gute Instrumentenmacher beobachten immer diese Regel genau.

5) Dörfen die Jahre des Holzes nicht zu fein seyn, denn Instrumente von einem solchen Holz haben in der Regel einen schlechten dünnen Ton. Nach Verhältniſs der Gröſse derselben müssen nothwendiger Weise auch die Jahre gröber seyn: Bey den meisten guten Instrumenten findet man, daſs die gröbern Jahre auf den beyden Enden der Decke gleich verwendet sind.

6) Muſs das Holz sehr gleich seyn, und die Jahre desselben müssen so viel möglich, besonders auf dem Deckel in gerader Linie laufen, ohne sich zu durchkreutzen. Bey guten Instrumenten ist gewöhnlich auch schönes Holz, und sie sind sehr sauber gearbeitet, fleiſsig eingelegt und geschabt, daher die nicht eingelegten Instrumente, wenn sie nicht von den sehr alten sind, wo hie und da nicht eingelegte und doch sehr gute gearbeitet wurden, gewöhnlich wenig taugen. Hie und da ist auch ein bloſser runder Strich, statt des eingelegten, mit Dinte oder überhaupt Schwärze gezeichnet, auch diese Instrumente sind in der Regel wenig oder gar nichts nütze, indem sich kein Meister mit solchem elenden Machwerk abgiebt, wiewohl dieses zum Wesentlichen des Instrumentes eigentlich nichts beyträgt. Daher bey den guten Instrumenten schon das Aeussere z. B. der Schwung der Schnecke, oder die Löwenköpfe so wie die Ecken gut gearbeitet sind, die Winkel innerlich Klötzer haben, die Zargen die gehörige Fütterung, (diese besteht in angeleimten schwachen Leisten am Rande der Zargen, damit theils die Holzstärke dicker werde, theils damit der Leim die Decke, und den Boden desto mehr an der Zarge fest halte) so wie das Ganze einen Firniſs mit Oel hat, der aber nicht zu dick aufgetragen seyn darf, damit die gehörigen Erzitterungen des Instrumentes nicht gehemmt werden.

7) Suche man ein schon ausgespieltes Instrument zu erhalten. Alte Instrumente sind die besten, indem bey diesen die feinern harzichten Theile des Holzes, die der Güte und leichten Ansprache dieser Instrumente sonst sehr nachtheilig werden, schon verflogen und ausgetrocknet sind.

8) Bey jedem Instrumente, besonders wenn dasselbe noch ziemlich neu seyn sollte, sehe man darauf, daſs die Decke nicht zu dünne ausgearbeitet sey, denn sonst ist der Klang immer kraftlos, und wird mit der Zeit immer schlechter, indem das Holz schwindet. Violen und Violoncells dörfen etwas schwächer, Violinen müſsen aber stärker am Holze seyn.

9) Der Klang selbst muſs in die Tiefe schwingen, er darf nichts näselndes spitziges haben, sondern er muſs kräftig, helle und klingend, von allem Fremdartigen frey, und rein seyn.

Man darf nur ein gutes Instrument dagegen probiren, so giebt sich so gleich der Unterschied.

Ist man im Besitze eines guten Instrumentes, dann nehme man vorzüglichen Bedacht auf die gehörige Herrichtung desselben, und zwar, daſs es

1) mit reinen, proportionirten Saiten bezogen sey;

2) daſs die Saiten durch die Unterstützung des Steges die gehörige Lage über dem Griffbrete

haben, weder zu niedrig, noch zu hoch liegen, weil sie im erften Fall einen unreinen, gedämpften und schnarrenden Klang geben, im 2ten gar nicht, oder doch nicht bequem zu drucken sind. Das Griffbret sollte daher richtig und genau abgeglichen seyn, und der Steg diejenige Form haben, welche zur bequemften Art des Greifens dient. Gewöhnlich wird er so geschnitten, dafs die tiefern Saiten etwas weniges höher liegen. Der Fehler des Schnarrens der Saiten kann aber auch an den Kimmen liegen, worinn die Saiten laufen, wenn selbe zu tief sind. Hier mufs man einen neuen Sattel machen, und neue Kimmen einschneiden lafsen. Man hat es auch in Gewohnheit, wenn der Steg zu hoch ift, tiefe Einschnitte in denselben zu machen, um die Saiten gemächlicher zum Drucke zu erhalten. Dieses ift doppelt gefehlt, 1) weil das auf beyden Seiten hervorragende Holz die Schwingungen der Saite hemmt, 2) der Steg sein beftimmtes Verhältnifs mit dem Gewölbe, und der Stärke des Holzes zur Decke haben mufs. Eine hoch gewölbte Decke erfodert einen ftarken und hohen, eine niedrige oder dünne Decke einen niedrigen und dünnen Steg, welcher aber doch allzeit von feftem Z.B. Ahornholz und nie so dick seyn sollte, dafs er die Schwingungen der Saiten mehr aufhält, als befördert. Der Steg hat seinen Platz auf dem Dache in der Mitte der 2 so genannten F, in gleicher Entfernung von beyden.

3) Das das Griffbret die gehörige Länge, und Breite habe: erfteres, damit es auch in den höchften Applicaturen nicht an der nöthigen Unterlage fehle, letzteres, damit die äusserften Finger nicht so bald vom Griffbret abgleiten. Wo ein hoher Steg durch die hoch gewölbte Decke erfodert wird, mufs es nothwendiger Weise höher gelegt seyn, im Gegentheile etwas tiefer, doch nie zu tief, damit es nicht gleichsam wie der Dämpfer auf dem Stege (sordino) eben so die Erzitterungen der Decke hindere.

Eben so darf der Hals nicht zu viel hereinhängen, sondern er mufs etwas rückwärts ftehen, weil sonft die Saiten nicht den gehörigen Zug und auch zu viele Länge haben, da sie in diesem Falle durch die Kimmen nicht gehörig abgeschnitten sind, wodurch der nämliche Fehler wie bey einem nicht gehörig feften Druck der Finger entfteht, dafs nämlich andere Theile mitklingen, die es nicht sollten. Der reine Klang des Tons wird dadurch gehindert, und oft auch das Greifen erschwert.

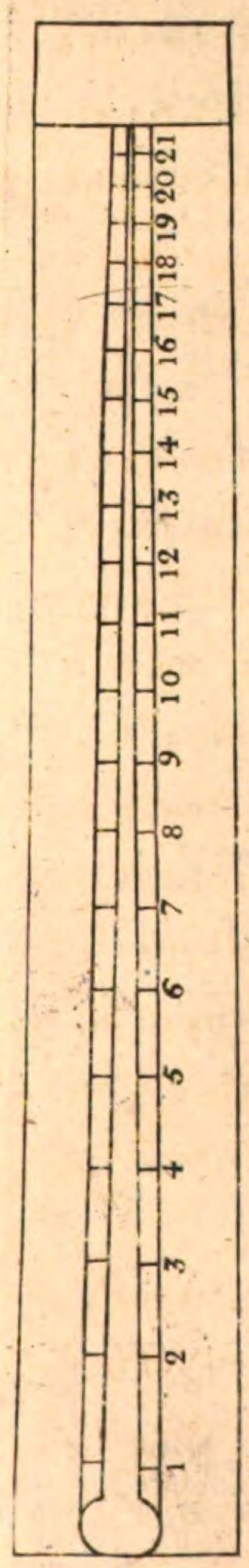
4) Dafs der Stimmftock weder zu hoch, noch zu nieder sey, an der rechten Stelle und feft ftehe, damit er nicht so leicht umfalle. Er wird ein wenig hinter demjenigen Fufse des Steges aufgeftellt, über welchem die dünnfte Saite des Bezugs liegt. Der richtige Stand desselben trägt sehr viel zum guten Klange des Inftrumentes bey, man darf sich daher keine Mühe gereuen lafsen, durch öftere Versuche den richtigen Punkt, wo das Inftrument den beften Klang giebt, auszumitteln; denn derselbe hält den ganzen Körper in einer solchen Spannung, dafs dadurch die Erschütterung, welche man durch die mit dem Bogen bewegten Saiten vermittelft des Steges in ihn gebracht hat, schleunig durch den ganzen Körper verbreitet wird. Hierinn befteht die Kunft des Inftrumentenmachers, dafs er der Decke und dem Boden eine dem Gewölbe verhältnifsmäfsige Stärke des Holzes gebe, welche fähig ift, den Körper im Augenblicke durchaus zu erschüttern. Auch die Dicke der Stimme (des Stimmftocks) mufs hiemit im Verhältnifse seyn, und sie darf wenigftens nur nicht zu dünne seyn.

5) Dafs die Stimmwirbel gut ftehen, d. i. dafs sie beym Anspannen der Saiten nicht zurückgehen. Um dieses zu verhindern, beftreiche man sie, wenn sie nicht schon für sich feft ftehen, mit Kreide, und sorge dafür, dafs selbe von feftem Holze seyn, und in einer guten kegelförmigen Bohrung ftehen. Bey Contrebässen ift es freylich am beften, wenn die Zapfen nach neuerer Erfindung in Gewinden laufen.

6) Dafs das Inftrument von allem Schmutze, Colophoniums Staube u. s. w. ganz rein erhalten

werde, nicht lange an einem feuchten, dumpfichten Ort ſtehe, kein Waſser oder ſonſtige Feuchtigkeit in dasſelbe komme, und dasſelbe, wenn es gebraucht iſt, in einem mit wollenem Zeuge beſchlagenen Futteral an einem wohl temperirten Ort aufbewahrt werde. Hat man kein paſsendes Futteral für den Contrebaſs, ſo ſorge man wenigſtens, daſs derſelbe mit einem Tuch bedeckt werde. Vorzüglich bewahre man auch die Inſtrumente vor der Sonnenhitze, denn dadurch ſpringt der Leim, die Fugen gehen auf, und das Holz ſpringt gern. Iſt irgend ein kleiner Sprung in dem Inſtrumente, ſo muſs man ihn ſogleich zumachen laſsen, damit er nicht weiter reiſse, ſo wie man auch ſogleich muſs nachſehen laſsen; wenn das Inſtrument ſchnarrt, woran öfters eine Oeffnung des Inſtrumentes, hie und da einer oder der andere ledig gewordene Theil z. B. der Balken, oder die Leiſte, ein innen an der Decke befindlicher Splitter, oder eine Saite Schuld iſt, welche an einem empfindlichen Orte liegt, ſollte es auch manchmal nur bey den Wirbeln ſeyn. Oft iſt aber auch eine oder die andere geſponnene Saite daran Schuld, wenn an ſelber der Drath los geworden iſt, welches auch in andern Tönen ein Schnarren verurſacht. Sehr gefährlich für die Inſtrumente iſt es auch, wenn der Steg ſich tief in die Decke eingedrungen hat, hier muſs man bey Zeiten eine ſtarke Unterlage z. B. eine ſtärkere Basſleiſte geben, ſonſt iſt das ganze Inſtrument in Gefahr.

Was den bey den genannten Saiteninſtrumenten ſo wichtigen Bezug angeht, ſo muſs man vorzüglich dabey Rückſicht nehmen, ob das Inſtrument z. B. Violin, Violoncell zum Solo oder Ripienſpielen ſoll hergerichtet werden. Im erſten Falle muſs es nothwendiger Weiſe etwas ſchwächer, im letzten ſtärker bezogen werden. Ueberhaupt aber muſs der Bezug dem Baue des Inſtrumentes angemeſsen ſeyn. Manches will einen ſtarken Bezug, bis ein voller Ton herauskömmt, und das ganze Inſtrument in die gehörige Erzitterung gebracht iſt, manches einen ſchwachen. Auch auf die Länge desſelben kömmt vieles an, denn bey einem langen müſsen nothwendiger Weiſe die Saiten etwas ſchwächer ſeyn, als bey einem von kürzerer Dimenſion.



Wie ſtark aber der Bezug ſeyn müſse, dieſs muſs man aus mehreren angeſtellten Verſuchen kennen lernen, wonach man aber diejenige Stärke der Saiten unverändert beybehalten muſs, bey welcher das Inſtrument den ſchönſten Ton giebt. Hiezu iſt es ſehr gut, ſich eines Chordometers (Saitenmaſses) zu bedienen, wovon wir hier eine Form angeben wollen, obſchon man ſie auf verſchiedene Art verfertiget. Zwey viereckichte Stückchen Eiſen oder Meſsing ohngefähr 6 bis 7 Zoll lang, ſind an dem einen Ende ſo zuſammen gefügt, oder geſchraubt, daſs ſie an dem andern Ende 3, 4 oder mehrere Linien weit von einander abſtehen, ſo daſs zwiſchen beyden Theilen eine Oeffnung entſteht, welche nach der Schraube oder der Zuſammenfügung zu verjüngt zuläuft. Auf beyden Seiten wird das Inſtrument in Grade abgetheilt, und mit Nummern bezeichnet, welche in das Metall eingefeilt ſind.

Hat man nun ſeinen Bezug einmal richtig gewählt, ſo ſchreibt oder zeichnet man ſich jene Nummern, oder jenen Grad auf, bis wohin ſich die in die Oeffnung eingeſteckte Saite ſchieben läſst, welches dann für immer das Maſs ihrer Dicke bleibt, ſo daſs, wenn man das Maſs der Dicke vergröſsern, alſo jenes der höchſten Saite um einen Grad zurückſchieben wollte, man auch jenes der andern Saiten um einen Grad zurückſetzt. Wenn z. B. bey der Violin das Maſs der Saiten folgende Nummern hätte, das E 17, A 15, D 12, ſo würde, wenn das E zu 16 zurückgeſetzt würde, A 14, D 11 erhalten. Dieſer Chordometer kann für alle Saiteninſtrumente gelten. Auch darf man bey dem Gebrauche desſelben nicht auſser Acht laſsen, daſs man die neu aufzuziehende Saite ein wenig ſtärker nehme, als diejenige iſt, deren Stelle ſie vertreten ſoll, weil ſich dieſe Art Saiten auf dem Inſtrumente merklich ausdehnt, und ſchwächer wird.

Der Bezug selbst muſs so gewählt werden, daſs die richtig gestimmten Saiten ihrer ganzen Länge nach, wo man nur immer mit einem Finger gerade gegenüber beyde Saiten auf das Griffbret drückt, eine reine Quinte geben. Bey Contrebässen berührt man die Saiten nur ganz leise, auf die Art, daſs sie einen Flageolet Ton geben, indem man so die Reinheit der Quinten bey den tiefen Saiten besser unterscheiden kann. Klingen die Quinten nicht rein, so iſt die höhere Saite, wenn sie den Ton zu hoch angiebt, gegen die tiefere zu ſtark, oder die tiefere gegen die höhere zu schwach: klingt hingegen die höhere Saite zu tief, so iſt sie gegen die tiefere zu schwach, oder die tiefere gegen die höhere zu ſtark. Ehe man aber die Saiten verwechselt, muſs man vorher genau untersuchen, welche von beyden zu hoch oder zu tief in dem Quintenanschlage schwebt, im erſten Falle nimmt man eine ſtärkere, im 2ten eine schwächere, und so muſs man wählen, bis der ganze Bezug Quinten rein iſt. Zuweilen liegt aber auch die Ursache der Unreinheit der Quinten in der ungleichen Stärke einer Saite, oder in dem ungleichen Zusammendrehen ihrer Theile, auch darinn, daſs sie Knoten haben, weswegen sie öfter, anſtatt nur e i n e n Klang zu geben, zweydeutig und also falsch klingen, In solchen Fällen, wie auch wenn die Saiten beym Anſtriche pfeifen, iſt es das beſte, das rauhe oder falsche Ende wegzuschneiden, oder eine andere zu nehmen. Diesen Fehler kann man gewöhnlich schon vor dem Aufziehen der Saite gewahr werden, wenn man sie, so lang als der Bezug iſt, (es verſteht sich bey kürzeren Saiten) an den Enden mit dem Daumen und Zeigefinger beyder Hände anzieht, und sie mit einem andern Finger anschnellt. Macht die Saite nur einfache Schwingungen, ohne daſs es scheint, als mache eine 2te oder 3te Saite dazwischen Schwingungen in entgegengesetzter Richtung, und hat sie Schnellkraft genug, so iſt sie meiſtens gut. Auch das Helle, Durchsichtige einer Saite dient gewöhnlich als Kennzeichen der Güte, besonders wenn man selbe aufzieht, ohne daſs sie die Farbe verändert, und weiss wird. Auch recht gut müſsen die Saiten aufbewahrt werden. Man thut dieſs am beſten in einem mit Provencer Oel getränkten feinen Papier, welches man in eine Ochsenblase ſteckt, und selbe weder an einem dumpfen Orte, noch an einem solchen aufbewahrt, wo sie der Luft ausgesetzt sind.

Vorzüglich genau muſs man mit den übersponnenen Saiten seyn, damit das Verhältniss ihrer Dicke als noch ungesponnen, und der Dicke des Drathes genau getroffen, besonders, daſs sie f e ſ t übersponnen seyn, daher müſsen die Saiten, welche übersponnen werden sollen, entweder schon ausgedehnt, und gebraucht seyn, oder man muſs sie erſt vorher sehr ausdehnen, damit dieses nicht späterhin geschieht, wodurch der Drath losgeht, und ein schnarrender Ton entſteht. Zwar hat man kein beſtimmtes Verhältniſs der Saiten eines Bezugs zu einander, und es muſs, wie schon oben gesagt wurde, durch mehrere Versuche gefunden werden, doch giebt man gewöhnlich an, daſs das A zu E auf der Violin ohngefähr ein ſtarkes Drittheil ſtärker, noch mehr aber das D zu A seyn müſse, indem das G eigentlich als ein schwaches übersponnenes A angegeben wird. Bey der Viola darf das D nicht so dick gegen das A seyn, wie bey der Violin, das G iſt dann ein übersponnenes A, und das C ein übersponnenes doch nicht zu ſtarkes D mit etwas ſtärkerem Drath als beym G.

Das A auf dem Violoncell nehme man wie ein etwas schwaches D auf der Violin, das D um ein Drittheil ſtärker, das G iſt ein übersponnenes A nur mit etwas feinerm Drath, das C ein übersponnenes D mit etwas ſtärkerm Drath als jener bey dem C auf der Viola.

Das G auf dem Contrebass nehme man ohngefähr so dick, daſs es zu N° 2 des Chordometers paſst, das D ſtärker als N° 1, das A so ſtark, daſs es das untere Loch ausfüllt. Das E ein ſtark ausgedehntes D, mit einem nicht zu ſtarken Drath übersponnen, damit die Saite vollklinge, und leichter anzuſtreichen sey. Diese Saite, so wie überhaupt alle übersponnenen müſsen mit dem Bogenſtrich feſter angeſtrichen werden.

Worauf man bey allen Saiteninſtrumenten noch besonders zu sehen hat, iſt der Bogen, welcher bey der Violin, Viola und dem Violoncell mit weissen, und dem Contrebass mit schwarzen Pfer-

dehaaren bezogen wird, weil erftere zur Hervorbringung eines sanftern Klanges dienen, letztere aber vermittelft ihrer Rauhheit die ftärkern Saiten eher in Erschütterung bringen. Dieser Bogen wird mit Colophonium beftrichen, welches bey den Violinen, Violen und Violoncells, besonders bey beyden erften sehr gereinigt seyn mufs, um alles rauhe im Tone zu vermeiden, und gewöhnlich dadurch bewerkftelliget wird, dafs man es einige Zeit kocht, und dasselbe mit hinzugeschüttetem Weinessig reiniget. Die Contrebassisten bedienen sich noch einer besonders angreifenden Mischung, welche gewöhnlich aus Pech und Colophonium, und im Winter, um es flüfsiger zu machen, aus etwas Wachs befteht.

Von der Güte eines Bogens in Hinsicht seiner Gleichheit im Zuge, seiner verhältnissmässigen Schwere, seiner Länge u. s. w. hängt sehr viel von der Güte des Klanges ab, welchen man aus dem Inftrumente herauszieht. Es lafsen sich zwar hierüber keine allgemeinen Beftimmungen feftsetzen, indem es hierinn hauptsächlich auf den Spieler ankömmt, ob ihm ein schwerer oder leichter, längerer oder kürzerer Bogen zuspricht, doch wird es manchem nicht unangenehm seyn, folgende Eigenschaften eines guten Bogens für die Violin, welche auch meiftens für jenen des Violoncells, und theils auch jenen des Contrebasses anwendbar sind, hier zu finden.

1) Mufs er von sehr hartem und elastischem Holze seyn. Gemeiniglich bedient man sich dazu derjenigen Art des Brasilienholzes die man Fernambuck nennet, oder auch des Schlangenholzes. Bögen von derjenigen Art des Brasilienholzes, dessen Spähne, im Wasser gekocht, eine blaue Farbe geben, haben zu wenig Elastizität und schwanken zu sehr. Diese Feftigkeit des Holzes beym Bogen ift nothwendig, damit derselbe dem Drucke seines Bezuges auf die Saiten hinlänglich widerftehe, oder damit sich der Stab im Streichen nicht mit dem Bogen zugleich auf die Saiten lege.

2) Der Stab darf, wenn der Bezug zum Spielen gehörig (nach der Hand des Spielers) angespannt ift, von dem Frosche an bis zum Kopfe auf keiner Seite aus der Richtung einer geraden Linie abweichen, weil er sonft nach Beschaffenheit dieser Abweichung bey dem Vortrage geschwinder Noten entweder zu sehr, oder zu wenig von den Saiten abspringt. Der Kopf mufs daher seine verhältnissmäfsige Schwere haben, weswegen gewöhnlich Köpfe mit Spitzen nicht so gut sind: besonders darf die Stange am Kopfe nicht zu dünn seyn, sondern sie mufs sich vom Frosche an sehr unmerklich verdünnen, so, dafs der Spieler, wenn er noch so viel und ftark zu spielen hat, nie genöthiget ift, den Bogen so zu spannen, dafs sich die Stange vorne beym Kopfe ausbiege. Sie mufs im Gegentheile allzeit in der Mitte den Haaren am meiften zuftehen, welches man am beften bemerkt, wenn man die Haare nachläfst, und die Stange von oben und unten ganz gleich, also gerade in der Mitte sich so an dieselben hinbiegt, dafs diese an die Stange anliegen. Auch der Frosch mufs unbeweglich ftehen.

3) Der Bezug darf weder aus zu viel, noch aus zu wenig Haaren beftehen. Ein zu ftarker Bezug hindert im Streichen die Schwingungen der Saiten, und zu wenig Haare greifen die Saiten nicht genug an. Vorzüglich sehe man auf sehr weisse Haare, denn diese allein geben den angenehmften reinften Ton. Ferner dörfen die Haare nicht zu dünne, und zu sehr abgeschliffen seyn, indem letztere kein Colophonium annehmen. Man hüte sich daher, wenn zu viel von diesem Harze an den Haaren klebt, dieses mit einem Messer wegzuschaben, weil so die Haare an ihrer Dicke verlieren. Doch mufs der Bogen in diesem Falle ftets gereiniget werden, denn zu viel Colophonium macht den Ton äusserft rauh, so wie auch zu ftarke, zu nahe, und zu breit an einander liegende Haare. Manchmal sind diese auch zu kurz, welches man findet, wenn beym Herausziehen der Schraube die Haare noch (mehr oder weniger) gespannt bleiben. Dieses ift eben so schädlich, wie zu lange Haare, welche bey der richtigen Spannung des Bogens noch umher hängen, letztere mufs man abschneiden, denn das gewöhnliche Herausreissen der Haare verdirbt

frühzeitig den Bezug, da dieselben mit flüfsig gemachtem Colophonium in die im Kopfe des Bogens hiezu befindliche Oeffnung eingegossen sind, wo dann durch das Herausreissen einzelner Haare, ein Stückchen dieses Harzes um das andere sich losreifst, und endlich der ganze Bezug seine Feftigkeit verliert.

Die Länge der Haare bey einem Violinbogen beträgt ohngefähr 26 Zoll. Der Bogen für die Viola unterscheidet sich mehr durch die gröfsere Schwere, als die Länge. Bey dem Bogen des Violoncells ift die Länge der Haare ohngefähr 24 Zoll, und bey jenem des Contrebasses beyläufig 20 bis 22 Zoll. Personen, welche lange Arme haben, können sich wohl auch eines längern Bogens bedienen, ein zu langer Bogen aber würde nicht Kraft genug haben, besonders bey den 2 letzten Inftrumenten, die dicken Saiten anzuftreichen, und ein zu kurzer Bogen würde nicht geschickt genug seyn, volle und gehaltene Töne aus dem Inftrumente zu ziehen. Ift der Bogen Z. B. bey der Violin, dem Violoncell etwas zu leicht, so rückt man unvermerkt den erften Finger auf dem Stock weiter vor, wodurch er das Gewicht des schweren Bogens ersetzt, welcher Vortheil sehr dienlich ift, wenn man mit fremden Bögen spielen mufs.

4) Die Schraube mufs auch bey dem Bogen vorzüglich berücksichtiget werden. Ehe man daher einen Bogen kauft, mufs man erft vorher untersuchen, ob sie leicht gehe, nicht schon zu viel ausgedreht sey, ob selbe die Haare gehörig und den Frosch so feft an die Stange anschliefse, dafs er mit dieser gleichsam aus einem Stücke scheint gemacht zu seyn. Bögen ohne Schraube sind natürlich ganz zu verwerfen.

5) Verzierungen von Silber, Schildkrot, u. d. gl. sind meiftens nur die Decke mancher Fehler des Bogens, und schaden mehr, als sie nützen, indem sie denselben in der Regel zu schwer machen.

Doch sind alle diese Eigenschaften noch nicht hinreichend, den Spieler beym Ankaufe neuer Bögen ganz sicher zu ftellen, vorzüglich darinn, dafs sie sich nicht mit der Zeit werfen, und auswärts biegen. Es ift daher weit besser, sich eines schon gebrauchten Bogens zu bedienen. Sind auch die Haare und der Frosch abgenutzt, so läfst man sie neu machen, wenn nur der Bogen übrigens die angegebenen Eigenschaften hat.

Nach dem Spielen lafse man den Bogen etwas nach, damit er nicht durch beftändiges Spannen schlaff werde; eben so, wenn man ihn aus einem kalten und feuchten Orte in die Wärme bringt, indem sich die Haare in der Kälte, und bey feuchtem Wetter ausdehnen, in der Wärme hingegen zusammen ziehen. Um das Fett, den gewöhnlichen Schmutz vom Gebrauche des Colophoniums, oder andere Unreinigkeiten aus demselben zu bringen, läfst man die Schraube beym Frosche ganz nach, nimmt laulicht Wasser und Seife (auch bey kleinen Unreinigkeiten blos reines Salz und Löschpapier) und wäscht damit das Fett wieder heraus, trocknet die Haare mit einem reinen leinenen Tuche, schraubt sie nur in etwas mit dem Frosche wieder an, damit sie sich gleich ziehen, und beftreicht ihn wieder mit Colophonium.

Da es, um einen reinlichen Ton aus dem Inftrumente bringen zu können, sehr viel darauf ankömmt, dafs der Bogen weder zu viel, noch zu wenig, besonders aber im richtigen Verhältnisse der Theile des Bogens beftrichen werde, so wird es hier nicht überflüfsig seyn, für jene, welche hievon noch keine genaue Kenntniss haben, eine Methode anzugeben, wie dieses am füglichften geschehen könne.

Zuerft ziehet man den Bogen durch ganz kurze Striche am Köpfe so lange durch das Colophonium, bis dieses Harz etwas warm wird, und sich sonach leichter und gleicher aufftreicht. Dann fährt man langsam, ohne abzusetzen, herab bis an den Frosch. Hier macht man wieder

mehrere kurze Striche, je nachdem das Colophonium schon mehr oder weniger erwärmt ist, indem man von dem Frosche wieder durch einen fortlaufenden langsamen Strich bis zum Kopfe, dann eben so wieder zum Frosche, und zwar so lange fortfährt, bis man den Bogen hinlänglich bestrichen glaubt.

Dieses Verfahren hat den Vortheil, dafs 1) der Bogen am Kopfe, und am Frosche das meiste Colophonium, weniger die Mitte, und diese dafselbe ganz gleich erhält, was zur Hervorbringung eines gleichen fliefsenden, besonders sanften Zuges äusserst nothwendig ist: 2) die Haare dadurch nicht so nachlafsen, als wenn man, wie es häufig geschieht, den Bogen in der Mitte zu bestreichen anfängt, oder es hier am meisten thut, wodurch sich die Haare, durch das Aufdrucken mit dem Colophonium gedrungen, in der Mitte gegen die Stange zu beugen, nachlafsen, und sich nach und nach aus dem obern Klötzchen, durch welches sie eingespannt sind, erledigen, wodurch eine ungleiche Spannung der Haare, somit ein ungleicher Ton entsteht.

Von der Violin.

§1. Werth und Charakter des Inſtrumentes.

Das allgemeinſte, und wegen seiner einfachen Behandlung und bequemen Struktur der gröſsten Vollendung fähige Inſtrument iſt die Violin.

Da die Geigeninſtrumente überhaupt sich vor den andern durch die Einfachheit ihrer Conſtruction auszeichnen, und durch die Behandlung mit dem Bogenſtriche das Gesangvolle Gehaltene der geblasenen musik: Werkzeuge, mit dem Harmoniereichen der geschlagenen vermittelſt der auf selben vielfältig zu gewinnenden Doppelgriffe vereinigen, welches alles auf der Violin wegen ihres bequemen Baues am leichteſten, und daher am vollendeteſten sich ausführen läſst, so gehört derselben gewiss unter den andern Geigeninſtrumenten der Vorzug.

Sie iſt deſswegen auch das erſte Inſtrument in einem Orcheſter, und dasjenige, welches dem darſtellenden Künſtler die meiſten Mittel beut, so wohl seine mechanische Geschicklichkeit auf die mannigfaltigſte Weise zu zeigen, als auch die Tiefe seines Gefühls zu entfalten, die Höhe seines Geiſtes auszusprechen, und mit dem Feuer seiner Einbildungskraft die Herzen einer ganzen Versammlung mit sich fortzureissen.

Der diesem Inſtrumente eigenthümliche Klang, welcher das Sanfte mit dem Glänzenden verbindet, der auf den verschiedenen Saiten so schön vertheilte Charakter, (wenn man so sagen darf,) welcher sich auf der höhern Saite durch das Helle Klingende, auf den mittlern durch das Weiche Zarte, und auf der tiefern durch die Fülle und Kraft ausspricht, eignet dasselbe zum mannigfaltigſten Ausdrucke, und befähiget es zur vollendeten Darſtellung jeder Art, deren Eigenthümlichkeit nur von der Individualität des darſtellenden Künſtlers abhängt. Einfach und sangreich (heiſst es in der Violinschule vom Rode, Kreutzer und Baillot) klang es unter Corelli's Fingern, harmoniereich, rührend und voller Anmuth unter Tartini's Bogen, lieblich und süss in Gavinie's Hand, edel und groſs unter Pugnani, voll Feuer und Kühnheit, pathetisch und erhaben in Viotti's Händen. Alle diese vortreff lichen Eigenheiten zu vereinen scheinet das groſse Ziel in der Behandlungsweise der neueren groſsen Künſtler auf diesem Inſtrumente, eines Rode Kreutzer u.a. zu seyn. Man findet daher in ihren Werken das Zarte mit dem Kräftigen, das Kühne mit dem Weichen, und das Gesangreiche mit dem Glänzenden gepaart. Diese verschiedene Entfaltung eines so vollendeten Charakters im Ganzen, so wie bey jeder einzelnen Stelle zu finden, und selbe rein wiedergeben zu können, iſt das Werk des darſtellenden Künſtlers; diese in seinem Geiſteswerke wiederſtrahlen zu laſsen, das Werk jenes Tonsetzers, dem es gelungen iſt, in die Natur dieses Inſtrumentes zu dringen.

Soll der darſtellende Künſtler aber diesen wichtigen Foderungen entsprechen, so iſt es nothwendig, daſs derselbe den Mechanismus der Violin genau ſtudire. Das Wichtigſte hiebey iſt, daſs er 1) auf die möglichſt zu erhaltende Reinheit bedacht sey. 2) daſs er Herr seines Bogens, und derjenigen Mittel werde, welche ihm dazu verhelfen, alle Töne aus dem Inſtrumente, und zwar so herausbringen zu können, wie er derselben zu seiner Darſtellung benöthiget iſt. 3) daſs er vertraut werde mit allen Lagen auf dem Griffbrete, um jede Stelle so wiedergeben zu können, wie es der darinn liegende Ausdruck fodert. Ueber dieses, so wie über alles zu einer guten mechanischen Grundlage Gehörige folgen die nöthigen Anweisungen, welche der Schüler genau durchnehmen, und sich in den Besitz der dort angegebenen Vortheile setzen muſs, wenn er mit der Zeit etwas Gutes auf diesem Inſtrumente leiſten will.

§ 2. Stimmung und Haltung des Inftrumentes, und guter Anftand des Spielers.

Da die Reinheit, wie es schon oben in den allgemeinen Grundsätzen angegeben wurde, nebft der Taktfeftigkeit eines der wichtigften Erfodernisse zu einer guten musikalischen Grundlage ift, und es bey diesem Inftrumente auf das genauefte Beobachten der geringften Verhältnisse ankömmt, wenn man einige Vollkommenheit in diesem wichtigen Punkte erhalten will, so ift es nothwendig, im Anfange gleich den Schüler zur Erlangung dieser Eigenfchaft durch möglichfte Schärfung seines Gehörs hinzuleiten. Vorzüglich hiezu dient, wenn man ihn die Violin bald ftimmen lehrt. Da dieselbe in Quinten geftimmt ift, so dafs die tieffte Saite g, die nächfte d, die folgende a und die höchfte e angiebt, die Quinten Verhältnisse aber nach der Octave die leicht fasslichften sind, so wird dieses nicht schwer fallen, wenn sich Schüler und Lehrer keine Mühe hierinn wollen gereuen lafsen. Besonders nothwendig ift dieses, wenn der Schüler niemand zur Seite hat, welcher sein Inftrument vor und bey dem Exerciren ftimmt, wodurch der Schüler nicht nur ausser Standes kömmt, das in der Lection Erlernte gehörig rein nachüben zu können, sondern auch nach und nach die Schärfe seines musikalischen Gehörs verliert. Auf diese Weise werden nicht nur seine Fortschritte gehemmt, sondern es werden ihm auch die Früchte der Unterweisungsftunde wenigftens halb entrissen. Diefs ift eine der Hauptursachen mit, warum man so wenige Violiniften antrifft, welche ganz rein spielen.

Die Violin wird entweder allein, oder nach irgend einem andern Inftrumente geftimmt. Ift das Erftere, so giebt man der a Saite, womit in der Regel die Stimmung angefangen wird, zwar eine beliebige Höhe, aber doch eine solche, dafs die Saite weder zu viel, noch zu wenig gespannt sey: im erften Falle sind die Töne zu schwer zur Ansprache zu bringen, und lauten spitzig, und die Saiten, besonders die höhere e Saite, welche doch nach dieser geftimmt werden mufs, springt gerne; im 2ten fehlt der gehörige klingende Ton, welchen die zu schlaffen Saiten nicht erzeugen können. Wird aber die Violin (oder überhaupt jedes Geigeninftrument) nach einem andern Inftrumente geftimmt, so mufs man sehr aufmerksam seyn, das Verhältnifs des angegebenen Stimmtones genau zu fassen, um dasselbe richtig auf sein Inftrument übertragen zu können. Gewöhnlich wird das a angegeben, wonach man auch die a Saite ftimmt, hiernächft nach diesem a die e Saite, dann die tiefere d, und endlich die g Saite. Wenn es auch dem Schüler im Anfange nicht gleich gelingen sollte, so lafse man sich nicht dadurch ftören, und wende um so mehr Fleifs auf diesen wichtigen Punkt. Ift das Inftrument geftimmt, was freylich im Anfange das Werk des Lehrers ift, späterhin aber, und zwar sobald als möglich, jenes des Schülers seyn sollte. (welches derselbe durch das Anftreichen jeder 2 Saiten und zwar mit einem auf beyden ganz gleichen Drucke des Bogens findet) so geht es an die Haltung desselben.

Man setze die Violin mit dem untern Theile, wo das Knöpfchen ift, daran der Saitenfessel befeftiget, gegen die linke Schulter, doch ohne die Schulter zu heben oder vorzuschieben, so, dafs sie auf dem Schlüsselbeine ruht. Sie wird von der linken Hand in horizontaler Lage gehalten, aber doch etwas einwärts nach der Bruft zu gedreht, so, dafs das Ende des Griffbretes sich vor der Mitte der Schulter befindet. Durch das Kinn, welches man auf die Decke derselben legt, wird sie feft gehalten, was vorzüglich wichtig ift bey den Veränderungen der Lagen, wo die Unterftützung des Daumens, und des Zeigefingers fehlt. Doch hüte man sich dieses zu feft zu halten. Einige legen das Kinn auf die rechte, andere auf die linke Seite der Decke. Am beften und am gebräuchlichften ift es auf der linken. Bey einem Anfänger, der noch klein ift, kann man auch das Kinn auf der rechten Seite des Saitenhalters ruhen lafsen. Bedient sich aber ein solcher einer kleinen Violin, so kann er selbe

auf die angegebene gewöhnliche Art halten. Der Hals der Violin mufs zwischen dem Daumen und Zeigefinger so genommen werden, dafs er an einer Seite an dem Ballen unter dem Zeigefinger, an der andern an dem obern Theile des Daumengliedes anftehe. Beyde Theile dienen zur Unterftützung des Inftrumentes, sie müfsen sich daher an den Hals desselben etwas andrücken, aber nur so viel, als nöthig ift, um zu verhindern, dafs dasselbe nicht die innere Hand zwischen dem Daumen und dem Zeigefinger berührt; denn diese mufs vom Griffbret entfernt gehalten werden, damit die Finger senkrecht auf die Saiten herabfallen können. Zwey Fehler finden sich hiebey häufig bey Anfängern, 1) dieser, dafs sie, wenn sie den oberen Theil des Daumengliedes an den Hals der Violin andrücken, das Daumenglied selbft auswärts biegen, um das Inftrument defto fefter halten zu können, da doch der ganze Daumen in einer geraden Richtung bleiben mufs, 2) jener, dafs sie gewöhnlich beym Entfernen der Hand von dem Griffbrete die Nerven so gewaltsam spannen, dafs die Hand ganz fteif, und die freye Bewegung aller Theile ganz gehindert wird. Auch mufs man sehr aufmerksam seyn, dafs nicht bey denselben die Hand sich unvermerkt unter das Griffbret ziehe, welche über demselben seyn sollte.

Der Daumen darf nicht zu viel über das Griffbret hervorftehen, sonft hindert er im Spielen, und benimmt der G Saite den Klang. Es ift auch besser denselben mehr vorwärts gegen den 2ten und dritten Finger, als zurück gegen den erften zu halten, weil sonft die Hand die nöthigen weitern Spannungen nicht verrichten kann. In der Regel fteht der Daumen zwischen dem erften und 2ten Finger. Der hintere Theil der Hand gegen den Arm zu, welcher die Violin hält, mufs frey bleiben, und sie darf nicht darauf liegen, damit die Nerven nicht gespannt, und die leichte Bewegung derselben gehindert werde. Anfänger haben auch in Gewohnheit, den Ellenbogen an den Körper anzuftemmen, diefs mufs man vermeiden, doch aber auch nicht den Ellenbogen zu hoch halten, denselben auch nicht zu viel einwärts noch auswärts drehen, sondern so, dafs derselbe sich gerade unter der Mitte der Violin befindet.

Was die gute Stellung des Spielers betrifft, so mufs er sich ganz gerade halten, alle Bewegungen und Verrückungen vermeiden, welche einem guten Anftande entgegen sind, und sein Gesicht niemals von den Noten, welche er spielt, entfernt halten. Von dieser Wendung des Gesichts beym Notenlesen hängt auch die Stellung der Füfse ab. Ift diese Wendung links, so ftellt man den linken Fufs vor den rechten; ift sie nach der rechten Hand, oder gerade aus, so ift es besser, man setzt den rechten Fufs vor den linken, weil dadurch die Schwere des Körpers zwischen beyde Füfse fällt, und einen feften guten Stand machet. Der zu enge Schlufs der Beine ift auch eben so unbequem, als das zu weite Entfernen derselben gegen den Anftand. Die linke Schulter darf der Schüler so wenig, als möglich vorftrecken, überhaupt aber lafse er den Körper vorzüglich auf der linken Seite ruhen, damit die rechte ganz ungezwungen bleibt, und der rechte Arm in voller Freyheit sich bewegen kann, ohne dem übrigen Körper diese Bewegung mitzutheilen. Auf die besonders bey sehr eifrigen Anfängern gewöhnlichen Fehler der Verzerrungen des Gesichts, des Mundes, des schweren Athmens und Schnaubens, verschiedener Rückungen des Körpers, kurz alles dem äussern Anftande Zuwidre, Affektirte oder Leidenschaftliche sehe man um so mehr, als diese allen guten Eindruck des Spiels schwächen, und defto härter abzugewöhnen sind, je länger man hierinn mit dem Schüler Nachsicht gepflogen hat.

§ 3. Haltung des Bogens, und Richtung der zum Erzeugen eines Tones nöthigen Theile des Körpers.

Das Meifte zur Erzeugung eines guten Tones auf allen Geigeninftrumenten trägt der richtige Gebrauch des Bogens bey. Da durch denselben die Saiten in die gehörigen Schwingungen

gebracht werden, so sieht man daraus, wie wichtig dieser Theil des Mechanismus, wie nothwendig daher das sorgfältigste Augenmerk des Schülers und Lehrers auf diesen wichtigen Punkt sey, um so mehr, als eine, leider zu häufige Erfahrung zeigt, dafs gerade hierinn die meisten Violinspieler vernachläsiget sind. Wir schlagen daher vor, im Anfange blos auf einen guten Strich Bedacht zu nehmen, und nicht eher einen Finger auf das Instrument zu setzen, bis dieser durch viele Uebung der folgenden Regeln so gut und vollkommen, als immer möglich, hergestellt ist. Man lafse daher den Schüler blos die 4 leeren Saiten spielen, sey aber nicht allein darauf aufmerksam, dafs alle folgenden Regeln des Strichs genau beobachtet werden, und der Spieler hierinn eine Fertigkeit erlange, sondern man lafse denselben den Strich so oft, und zwar immer f e s t e r, g l e i c h e r, kurz nach den anzugebenden Regeln auf der nämlichen, so wie den andern Saiten wiederhohlen, bis der Schüler durch den Erfolg eines bessern, aus dem Instrumente gebrachten Klanges überzeugt, für sich selbst schon in allen seinen Uebungen dieses genau berücksichtiget, und ihn das Muster eines vollen, klangvollen durch einen guten Strich erzeugten Tones für sich schon abhält, mit einem weniger klangreichen zufrieden zu seyn. Wir halten diesen, durch viele Erfahrung bestätigten Weg für um so richtiger, als 1) die sichere Methode, von einem Punkte zu dem andern zu gehen, dadurch beobachtet ist, da im Gegentheile nach der gewöhnlichen, wo der Schüler mit dem Streichen zugleich das Greifen gelehrt wird, der Anfänger weder das Eine noch das Andere gehörig lernt, 2) derselbe durch nichts so sehr von der Wirkung und Nothwendigkeit eines guten Bogenstrichs kann überzeugt werden, als durch das Anstreichen von leeren Saiten, da man im Gegentheile beym Anstreichen jener durch das Aufsetzen der Finger erzeugten Töne schon schwer unterscheiden, und dem Schüler begreiflich machen kann, was dem geringern Drucke der Finger, oder dem nicht richtig geführten Striche zuzumessen sey. Ueberdiefs kann die Aufmerksamkeit des im Anfange immer etwas ängstlichen Schülers b e y d e s unmöglich g l e i c h g u t umfassen.

Der Bogen wird an seinem untersten Theile, gleich da, wo der Frosch aufhört, in die rechte Hand zwischen dem Daumen, und zwischen, oder auch ein wenig hinter das mittlere Glied des Zeigefingers leicht und ungezwungen genommen, so, dafs die Seite und die Spitze des Daumens an den Frosch, dem Innern des Mittelfingers gegenüber zu liegen komme. Nach der Violinschule des Conserv. mufs der Stock des Bogens in der Mitte des 2ten Gelenkgliedes des Zeigefingers ruhen. Der Zeige und Mittelfinger sind die wichtigsten, indem besonders der erste bey dem Verstärken und Nachlafsen des Tones das Meiste thun mufs. Der Daumen bildet gegen diese beyden Finger den Gegendruck, und durch diese Haltung mufs der Bogen seine feste Lage bekommen, damit er n i c h t w a n k e, ohne welche kein fester Strich, und somit kein guter Ton zu erhalten ist. Doch nehme man den Bogen nicht zu fest, damit die zu grofse Spannung nicht zu leicht ermüde, vorzüglich, weil das stärkere Andrücken mit dem stärker herauszubringenden Tone im Verhältnisse stehen mufs, welches man nicht beobachten kann, wenn man sich im Anfange an eine zu feste Lage gewöhnt. Um diese verhältnissmäfsigen Grade vom Druck nach dem mehr oder minder erfoderlichen Grade von Stärke oder Schwäche des Tones geben zu können, ist es daher auch nothwendig, dafs der Bogen mit allen Fingern gehalten werde. Besonders viel hiezu trägt der kleine Finger bey, indem man durch das Anhalten oder Nachlafsen desselben in den Stand gesetzt ist, so wohl einen festern Strich zu erhalten, als denselben beym Abnehmen der Stärke nach Gefallen zu leiten. Diese Unterstützung des Bogens mit dem kleinen Finger ist hauptsächlich nothwendig, wenn der Frosch dem Stege nahe kömmt. Entfernt sich jener wieder vom Stege, so hört diese wieder auf, und dieser bleibt ruhig, und ohne steif zu seyn, am Bogenstocke, wie die übrigen, liegen. Man hüte sich, den Zeigefinger zu sehr auf dem Bogen aus-

zuſtrecken, und von den übrigen entfernt zu halten; denn dieses iſt eben so gefehlt, als das Krümmen oder Ausſtrecken der übrigen, welche immer ihre natürliche Lage behalten müssen. Man lege daher die Finger so, daſs sie eine feſte Lage des Bogens bewirken, nicht zu weit entfernt, und nicht zu nahe. Ein wenig darf man die rechte Hand krümmen, so daſs sie über den Bogenſtock hervorragt.

Den Bogen muſs man auf der Violin so legen, daſs der Stock sich e i n w e n i g nach dem Griffbret hin abwärts neiget, und daſs er immer mit der Fläche des Steges paralell läuft. Neigt man den Bogen zu sehr, so verliert man alle Kraft, und man iſt ausser Standes, einen vollen Ton aus dem Inſtrumente zu bringen, welcher nur durch einen feſten, und so viel möglich gerade herablaufenden Strich erhalten wird. Um zu vermeiden, daſs, wenn der Arm sich ausſtreckt, der Bogen die Saite nicht schief durchschneide, welches einen schlechten, unreinen Ton giebt, so giebt es Fälle, wo man der Spitze des Bogens eine leichte Neigung nach vorn hin geben darf, wodurch man zugleich für die Striche, welche mit der Spitze des Bogens gemacht werden, mehr Kraft gewinnt. Die Haare des Bogens führe man über den runden Endungen der sogenannten F Löcher, und man bringe sie mehr oder weniger dem Stege nahe, je nachdem man mehr oder weniger Ton aus dem Inſtrumente ziehen will. Nur hüte man sich, dieses zu nahe zu thun, denn sonſt erzeugt man einen rauhen, pfeiffenden Ton. Man gewöhne sich daher im Anfange auch auf dem erſten bereits angezeigten Platze des Bogens schon einen vollen Ton zu erhalten, und bringe denselben nur dann dem Stege näher, wenn der zu gebende Ausdruck einen scharfen, einschneidenden Strich erfodert. Bey den untern Saiten sollte man den Strich etwas weiter vom Stege entfernt führen, als bey den obern, denn sonſt geben sie nicht den gehörigen Ton.

Das wichtigſte zur Erhaltung eines guten Strichs iſt die Richtung des rechten Arms, welcher den Bogen führt. Da dieses nicht mit dem ganzen Arme geschehen darf, wodurch Steifheit entſtehen müſste, so muſs sich jedes Glied nach dem Verhältnisse des sich in die Höhe ziehenden Bogens biegen. In dem richtigen Beobachten dieses Verhältnisses, wodurch kein Glied des Körpers mehr, keines zu wenig bewegt wird, sondern sich alles nach dem Grad des Emporhebens oder Zurückeziehens des Bogens richtet, liegt der Grund zu einem schönen Striche, zu einem gesangvollen Vortrage. Um hierinn den Schüler recht deutlich zu machen, laſse man denselben mit einem Hinaufſtriche anfangen, denn der Herunterſtrich setzt die gehörige Beugung des Gelenkes, und Richtung der Theile des Körpers schon voraus, wovon doch die Regeln erſt angegeben werden sollen. Man theile den Strich in drey Positionen ein, und zwar in die e r ſ t e, wo der Bogen am tiefſten gehalten, die ganze Länge des hiezu erfoderlichen Armes in senkrechter Richtung hat. Es verſteht sich, daſs bey dieser Stellung an keine Beugung des Gelenkes zu denken sey.

Die 2 t e Position iſt jene, wo der Arm sich aus der erſten senkrecht ſtehenden Lage in jene erhebt, wo die Hand, und der ganze vordere Theil des Armes mit dem Ellenbogen in gerader Richtung ſteht. Auch hier iſt wohl ein Erheben des vordern Armes, keineswegs aber der Gelenke, oder eine Verrückung des hintern Theils des Armes nothwendig.

Die 3 t e und wichtigſte Position iſt jene, wo sich der vordere Theil des Arms bis zu jener Höhe erhebt, welche zu einem vollendeten Aufſtriche nothwendig iſt. Da es nun, zur Vermeidung der Steifheit des Armes, eine Regel iſt, daſs der hintere Theil desselben, so wenig als möglich, sich mit in die Höhe ziehe, so iſt es nothwendig, daſs dieses durch ein unvermerktes ſtufenweises Emporheben des Gelenkes der Hand, und der damit zunächſt in Verbindung ſtehenden Theile des Körpers geschehe, und zwar so, daſs das Gelenke am meiſten, der Ellenbogen etwas weniger, und das Achselglied am wenigſten bewegt werde. Sieh Fig. 1, 2, 3.

Fig: 1.



16
(b)

Fig: 3.

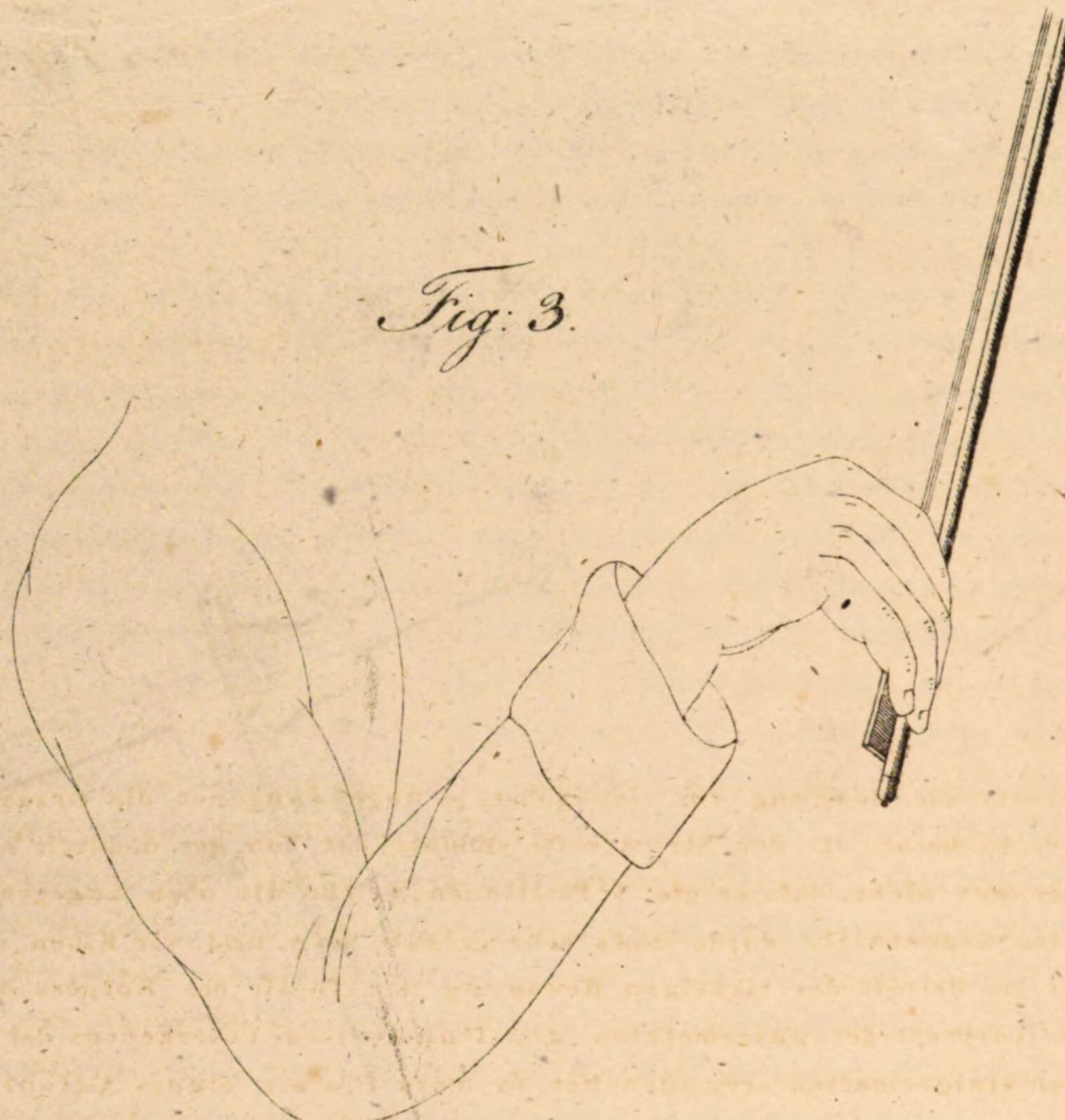
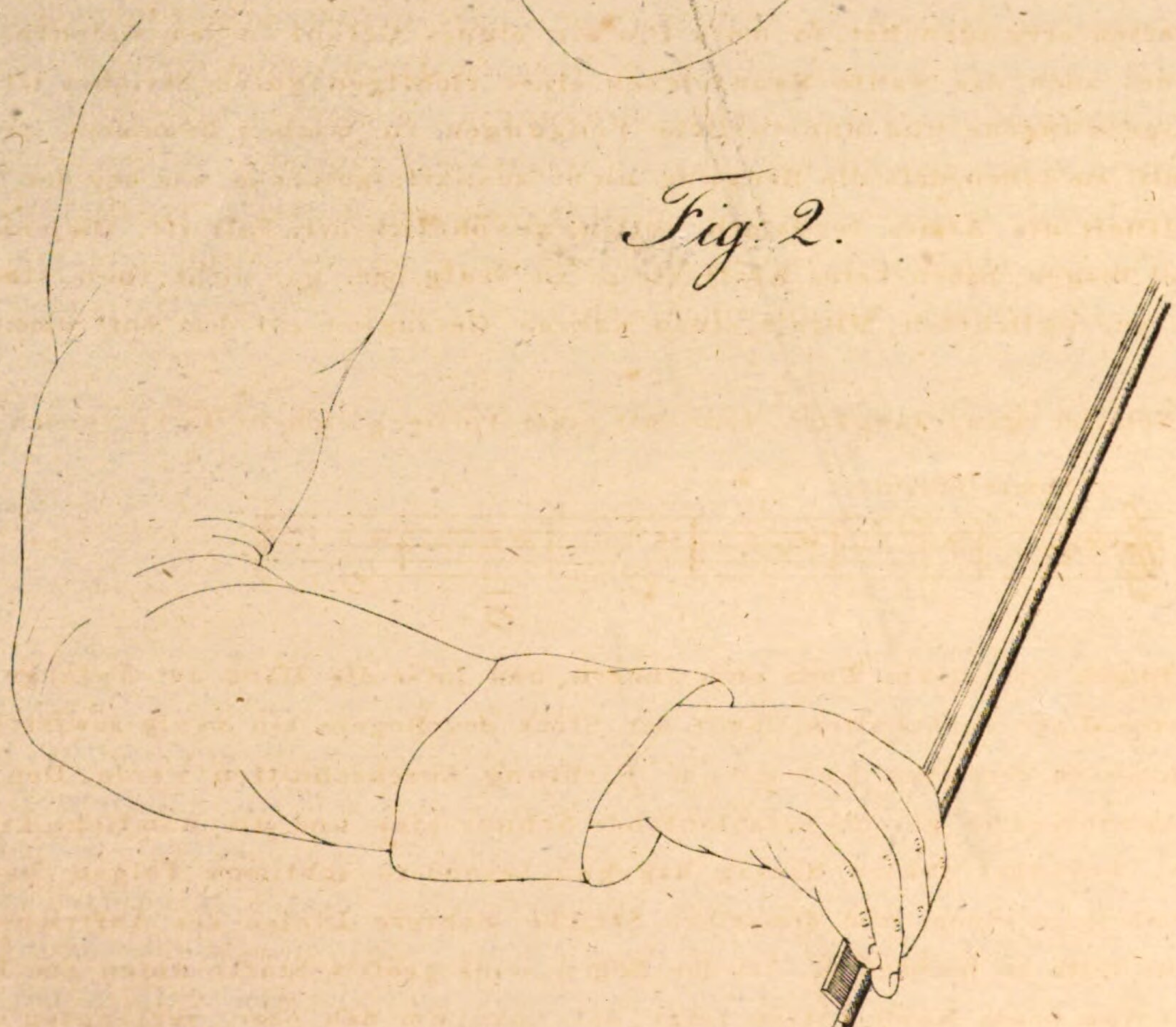
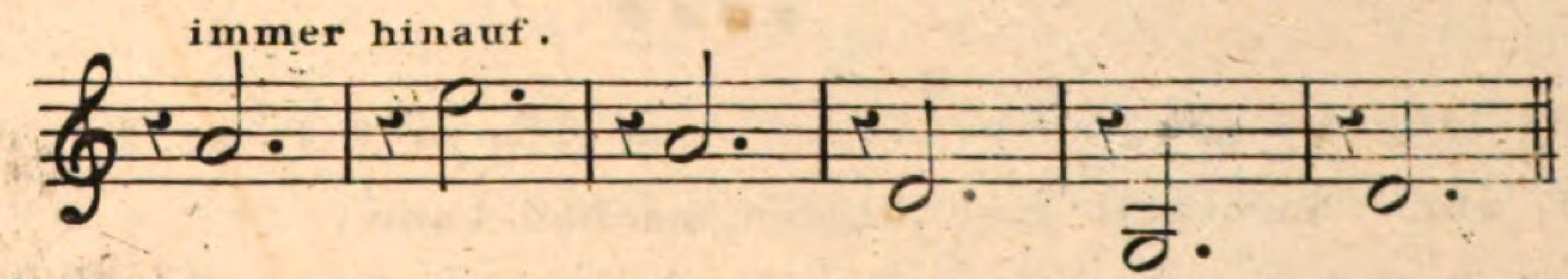


Fig: 2.



Je unvermerkter die Beugung vor sich gehet, je ungezwungener die Grade sich in einander verschlingen, desto besser ist der Strich, desto schöner der Ton, der dadurch herauskömmt. Der Schüler glaube daher nur nicht, dafs er die 3 Positionen, welche wir oben angegeben haben, merkbar machen soll, im Gegentheile würde diefs sehr gefehlt seyn, und wir haben sie blos angeführt, um den Schüler im Betreff der richtigen Bewegung der Theile des Körpers deutlich zu machen. Wenn derselbe den Vortheil des unvermerkten und stufenweisen Uebergehens der Grade der Beugung in einander nur einigermafsen errungen hat, so mufs ihn ein eignes Gefühl in dem Gelenke aufmerksam machen, welches auch das wahre Kennzeichen eines richtigen guten Striches ist. Nur hüte man sich hiebey, gezwungene und unnatürliche Beugungen zu machen, besonders vergesse der Lehrer nicht darauf zu sehen, dafs die Beugung nicht auswärts geschehe, was bey den Anfängern, wenn sie die Steifheit des Armes vermeiden wollen, gewöhnlich der Fall ist. Diejenigen, welche das Gelenke zu viel biegen, haben keine Kraft, die es zu wenig, oder gar nicht thun, sind steif, oder sie entbehren des vorzüglichsten Mittels, einen wahren Gesangton auf dem Instrumente herausbringen zu können.

Nun lafse man den Schüler ganz langsame Töne mit einer völlig gleichen Stärke spielen Z.B.



gebrauche hiebey den Bogen von einem Ende zum andern, und lafse die Hand am Anfange, wie am Ende des Strichs dieselbe Lage beybehalten, damit der Stock des Bogens ein wenig abwärts geneigt bleibe, und die Saite immer in derselben g e r a d e n Richtung durchschnitten werde. Der Bogen mufs wie eine fest gespannte, und gerade herablaufende Schnur eine und die nämliche Linie des Anstrichs durchlaufen. Anfänger fehlen häufig dagegen, besonders schlimme Folgen hat aber die verderbliche Gewohnheit, in einem und demselben Striche mehrere Linien des Anstrichs zu bilden, oder wohl gar keine feste zu beobachten. Da der Bogen seine gröfste Stärke unten am Frosche, somit seine gröfste Schwäche beym Kopfe hat, so folgt, dafs man, um den oben verlangten gleich starken Ton herausbringen zu können, die Stärke des Drucks vermehren müfse, je näher man der Spitze des Bogens kömmt. Man mufs dabey den Bogen mit allen Fingern, besonders mit

dem Daumen feſter faſsen. Drückt man den Zeigefinger,(der freylich das meiſte zur Verſtärkung, so wie überhaupt zur erfoderſichen Modification des Tones thun mufs) allein an den Bogen an, ohne den Daumen demselben im gleichen Grade entgegen zu drücken, so überwältigt man die Saite, und iſt nicht im Stande, einen reinlichen Ton hervorzuziehen.

Hat der Schüler den Hinaufſtrich zimlich in seiner Gewalt, dann laſse man ihn den Herunterſtrich versuchen, bey welchem die Hand die nämlichen Positionen, wie bey jenem, nur umgekehrt durchlaufen mufs. Der Herunterſtrich fängt sonach mit der 3ten Position an, wo die Hand durch die Erhebung des Gelenkes die höchſte Lage hat; das Gelenk entfaltet sich nun wieder aus seiner Beugung, aber ganz unvermerkt; der hintere Theil des Arms zieht sich ein wenig zurücke, so viel nämlich nur, als nöthig iſt, um das Entfalten des Gelenkes der Hand recht natürlich und ungezwungen zu machen, bis die Hand die 2te Position erlangt hat, wo, wie bey dem Hinaufſtriche, der vodere Theil des Armes mit dem Ellenbogen in gerader Richtung ſteht, worauf er sich in die erſte Position, in die tiefſte Lage senkt, welche durch die ganze Länge des Bogens beſtimmt wird.

Es verſteht sich, dafs ein Anfänger, der noch sehr klein iſt, seinen Bogen nicht bis zu Ende der Spitze gebrauchen kann, ohne dessen Richtung zu ändern, und ihn ein wenig rückwärts zu ziehen. Da aber der ganz g e r a d e Herunterſtrich eine unerläfsliche Regel für jeden Violinspieler iſt, so wie derſelbe auch aufserdem nie eine Feſtigkeit erhalten, und so Herr seines Bogens werden kann, wie er es seyn mufs, wenn er im Besitze des zu seiner Darſtellung nöthigen Mechanismus seyn will, so darf der Lehrer denselben nur so viel Länge des Pogens gebrauchen laſsen, als zur Länge seines Armes passt.

Wenn man mit dem Untertheile des Bogens eine Note anfängt, so iſt es nöthig, die rechte Hand ein wenig nach dem Kinn zurückzuziehen; aber man hüte sich diese Bewegung zu übertreiben, die eigentlich nur dienen soll, um dem Arm Grazie zu geben, und v o r z ü g l i c h, um die Richtung des Bogens nicht zu verrücken.

Zur Uebung des rechten Armes in Hinsicht der genauen und gleichen Anwendung der gegebenen Regeln über das Bogenführen so wohl im Auf als Abſtriche laſse man den Schüler auf den 4 leeren Saiten und zwar die erſte Note mit dem Herunter, und die folgende mit dem Aufſtriche spielen Z.B.



Dieſs mufs aber ganz langsam geschehen, bis der Arm sich so weit zu der rechten Bewegung gewöhnt hat, dafs man sie ohne Nachtheil geschwinder machen kann.

Der Lehrer hat hier eine gute Gelegenheit, den Schüler bey dem Wechsel der Saiten, auf die verschiedene Richtung des Bogens hiebey aufmerksam zu machen, welches besonders für die Folge zum guten Vortrage jener Passagen und Stellen nothwendig iſt, worinn ein häufiger Wechsel der Saiten Statt findet. Dieses Wechseln mufs zwar in der jeder Saite zukommenden Richtung, aber doch bey jeder Entfernung eines Tones von dem andern, ohne Aufhebung des Bogens, ohne Unterbrechung der Töne geschehen, so wie man sich alle Mühe geben mufs, um den für alle Spieler auf Geigeninſtrumenten äufserſt wichtigen Vortheil zu erringen, die beyden Ende des Bogens so genau zu verbinden, und den Hinaufſtrich so unvermerkt an den Herunterſtrich anzuschliefsen, dafs es nur ein einziger Bogenſtrich zu seyn scheinet.

Hat nun der Schüler, so viel möglich, Feſtigkeit und Gewandheit im Bogenführen, kennt er die Vortheile im Betreff des Herausziehens eines feſten Tones, hat er eine richtige Vorſtellung, was eigentlich ein guter klangvoller Ton sey, welche er durch das Anſtreichen der leeren Saiten nach den oben

gegebenen Regeln mufs erlangt haben, dann wird es auch etwas leichtes seyn, ihn von der Wichtigkeit einer guten Fingersetzung zum Hervorbringen eines soliden Tones zu überzeugen, und nun wird diese Lehre um so mehr Eindruck haben, und er wird, wenn es ihm anderst um wahre Ausbildung zu thun ist, nicht ruhen, bis er es durch den gehörigen Druck, und das richtige Aufsetzen der Finger dahin gebracht hat, die hiedurch erzeugten Töne jenen der leeren Saiten, so viel möglich, an innerer Kraft des Klanges gleich zu bringen.

Das Griffbret der Violin (so wie überhaupt bey allen Geigeninstrumenten) ist ein viersaitiger Klangmesser. Es ist bekannt, dafs je länger die Saite, desto tiefer, je kürzer, desto höher der Ton sey. Dieser Mechanismus des Verlängerns oder Abkürzens der Saiten nach dem Verhältnisse des tiefer oder höher herauszubringenden Tones wird durch das Aufsetzen der Finger der linken Hand bewerkstelliget. Das Aufsetzen des ersten Fingers ist die erste, jenes des 2ten die 2te, und jenes des 3ten 4ten die 3te oder 4te Fortsetzung oder Fortrückung des eigentlichen Sattels, (jenes an dem obern Ende des Griffbrets befindlichen Stückchen Holz oder Elfenbein, worauf die Saiten in den Einschnitten laufen) durch welchen, wie bey einem Monochorde, der zur Erzitterung zu bringende Theil der Saite abgeschnitten wird. Daraus folgt, dafs 1) der Druck mit den Fingern so stark seyn müfse, dafs dadurch eben so genau der bestimmte Theil der Saite abgeschnitten oder verkürzt werde, welches zur Hervorbringung eines reinlichen Tones um so nothwendiger ist, als bey einem zu schwachen Drucke noch der andere Theil der Saite auch mitklingt, welcher doch ausser aller Erzitterung gebracht seyn sollte. 2) dafs das Reingreifen in der Kunst bestehe, die bestimmte Stelle der durch die Noten vorgeschriebenen Töne mit den Fingern richtig zu belegen. Zu dem Letzten wird viele Uebung, verbunden mit der gehörigen Aufmerksamkeit auf die Reinheit der zu gebenden Tonverhältnisse erfodert, zu dem Ersten, dafs das vorderste Glied der Finger, und zwar die abgerundete Spitze derselben so nahe als möglich an den Nägeln perpendikulär und so auf die Saite gesetzt werde, dafs das zweite Gelenke der Finger ganz horizontal liege. Es wird nun darauf ankommen, den Schüler dahin zu führen, dafs er selbst unterscheiden lerne, ob der Druck mit den Fingern gehörig stark und feste sey. Er kann diefs leicht aus der Wirkung, aus dem mehr oder weniger vollen und klingenden Tone, welchen er aus dem Instrumente zieht, beobachten. Man lafse denselben daher eine leere Saite so kräftig als möglich anstreichen, hierauf denselben den ersten Finger nach der oben gegebenen Vorschrift auf selbe setzen, und wechsle so lange mit dem Anstreichen der leeren Saite, und jenes durch das Aufsetzen des ersten Fingers erzeugten Tones, bis die möglichste Gleichheit zwischen beyden hergestellt ist. Zwar läfst sich dieses nicht ganz bewerkstelligen, indem die leeren Saiten immer mehr Klang haben, allein wer sich kein gutes Muster vorsetzt, wird nie etwas leisten, und man mufs hierauf um so aufmerksamer seyn, da hiedurch der Grund zu der Gleichheit der Töne gelegt wird, welche so viel zur Erhaltung der Deutlichkeit in der Folge beyträgt, und ja ohnehin alles auf die im Anfange gelegten Gründe beruht. Eigentlich soll der Finger stärker auf die Saite angedrückt werden, als der Bogen sie berührt, wenigstens mufs beydes gleich seyn, auch wenn man am stärksten spielt. Wie man es mit dem ersten versucht hat, so verfahre man mit dem 2ten, darauf mit dem dritten, und zwar späterhin auf allen Saiten, indem man denselben die Finger so legen läfst, wie es in der folgenden Tonleiter angegeben ist. Nur vergesse man nicht, vor jedem Griffe die leere Saite fest anstreichen zu lafsen, damit derselbe stets das Muster eines guten durch den Druck der Finger nun auch zu erzeugenden Tones vor Augen habe. Hiebey hat man zu bemerken, dafs man den Finger nicht zu hoch, doch aber so weit hebe, als es nöthig ist, um ihm einen neuen Schwung zu geben, so wie überhaupt beydes, die Finger Setzen, und sie Aufheben mit der allergröfsten Genauigkeit geschehen mufs; ferner, dafs, wenn der 2te gelegt wird, der 1te; beym 3ten, der 1te und 2te; und beym 4ten die 3 ersten zugleich mitgelegt werden, indem so die Finger schon gleich im Anfange die in der Folge nothwendige gehörige Lage erhalten, und auch der

Druck derſelben dadurch verſtärkt wird.

Mit Beobachtung des bereits Erklärten laſse man nun den Schüler die Griffe auf den 2 tief=ſten Saiten nehmen.



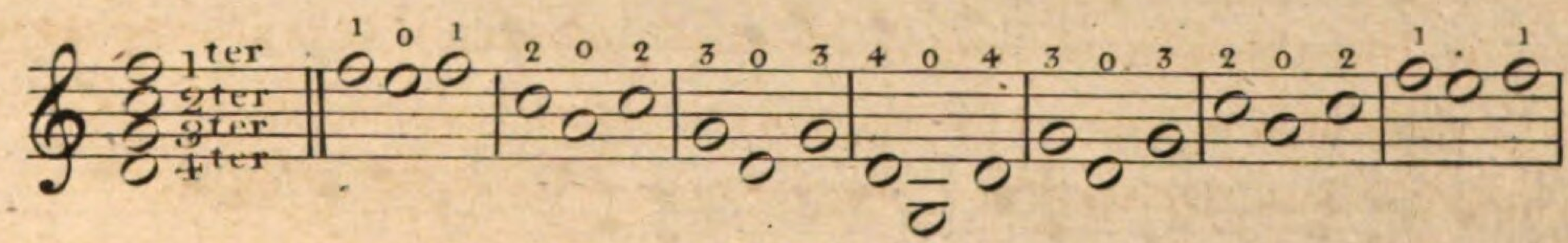
Das 0 bedeutet die leere Saite, und die andern Ziffern, welchen Finger man nehmen solle. Der Schüler muſs aus den allg. mus. Grundsätzen wissen, daſs in dieser Tonreihe nichts als ganze und groſse halbe Töne vorkommen, und zwar daſs letztere von h zu c und von e zu f seyn. Aus der ferner dort gegebenen Erklärung eines ganzen und halben Tones wird ihm be=kannt seyn, daſs bey einem ganzen noch ein halber inzwischen liege, was der Fall bey einem hal=ben nicht iſt, er wird daher schon für sich die Stellung jedes Fingers in dieser Tonreihe heraus=bringen, die des Aneinanderrückens von zwey Fingern bey einem halben, und des Entfernens bey einem ganzen Tone, und zwar bey letzterem so, daſs ein Platz für jenen Finger übrig bleibt, welcher den in Mitte liegenden halben Ton greifen sollte. Ganz genau läſst sichs nicht be=ſtimmen, wie nahe, oder wie weit entfernt von einander die Finger bey einem zu greifenden hal=ben oder ganzen Tone müſsen gelegt werden, es kömmt hierinn auf die Stärke und Schwäche der Hand des Schülers an, doch muſs der Lehrer darauf bedacht seyn, daſs derselbe die nach dem Ver=hältnisse der Hand beſtimmte Art genau beybehalte, denn Reinheit iſt eines der wichtigſten mu=sik. Erfodernisse. Da in dem ganzen musik. Systeme nichts als ganze und halbe Töne vorkommen, (denn bey den Viertelstönen werden nur die Finger noch etwas näher als bey den halben aneinan=der gerückt) so hat der Schüler nun den Aufschluss, wie er die Finger legen müſse, um jedes Ton=verhältniss geben zu können. Da ferner das ganze musik. System aus lauter Octaven und deren Wiederhohlung beſteht, so wie bey dem 3ten Finger auf der 2ten Saite die 2te Octave schon wie=der anfängt, so weiſs derselbe, wie er in allen Lagen (auch Applicaturen genannt) die Finger set=zen solle, wobey nur zu bemerken iſt, daſs in der erſten oder unterſten Lage, wo die Saiten noch am längſten sind, die Finger um etwas weiter, immer aber näher aneinander müſsen gelegt werden, je höher die Lage, je kürzer folglich die Saite wird. Die Ziffer 4 unter dem 0 der 2ten Saite be=deutet, daſs man diese bald leer, bald mit dem 4ten oder kl. Finger nehmen solle, damit der Schüler bey Zeiten das Spannen dieses gewöhne, und derselbe durch öftere Uebung, als der ohnehin schwä=chere, eine gleiche Kraft im Drucke mit den andern erhalte, ohne welchen keine Gleichheit der Töne zu erhalten iſt. Doch soll man auch hie und da die leere Saite nehmen laſsen, die besonders dazu dient, den Schüler auf die Beobachtung der reinen Tonverhältnisse aufmerksam zu machen. Diese 2 Saiten laſse der Lehrer so lange durchspielen, bis die Töne ganz rein sind, und der Schü=ler nun die Schärfe jedes zu gebenden Tonverhältnisses genau gefaſst hat. Da alles andere nur Fortsetzung dieses iſt, so iſt Eile am unrechten Orte, ja im Gegentheile je langsamer und genauer hier verfahren wird, deſto wichtiger iſt es für die Folge, deſto schneller sind die Fortschritte in der Zukunft. Man laſse daher, so viel als es sich thun läſst, den Anfänger selbſt urtheilen, ob der Ton, den er greift, rein oder falsch, und im Falle, daſs er falsch iſt, ob er zu hoch oder zu niedrig sey, damit er blos durch Hilfe seines eignen Gehörs, welches er durch diese Uebung sehr ausbil=den wird, den Fehler verbessere. Wird dieses versäumt, und die Natur hat dem Schüler nicht ein ausgezeichnetes musik. Gehör verliehen, so iſt die Zeit der Unterweisung beynahe ganz umsonſt, denn der Schüler, der die Töne in ihrer Reinheit nicht gehörig gefasst hat, übt selbe für sich falsch, und muſs sich auf diese Art selbſt verderben. Ueberhaupt muſs auf alles bereits Gesag=

te in Hinsicht der Lage der Hand, des Strichs, des Greifens, der Reinheit so genau als möglich gesehen werden, denn der Anfang iſt es, bey dem die meiſten Schüler, und zwar meiſtens durch unkundige oder nachläſsige Lehrer verdorben, so wie durch tüchtige des Lehrfachs kundige Meiſter bey Zeiten gebildet werden. Da sich die einmal angenommenen üblen Gewohnheiten selten wieder so ganz ablegen laſsen, so sieht man daraus, wie schätzbar ein guter Lehrer sey, der in einer Unterweisungsſtunde dem Schüler mehr wahren Vorschub leiſtet, als der mittelmäſsige Lehrer kaum in 10.

Kann der Schüler die Töne auf den 2 erſten Saiten richtig abspielen, dann laſse man ihn auch die folgenden der 2 höhern Saiten auf die nämliche Art, und mit der nämlichen Genauigkeit durchnehmen.

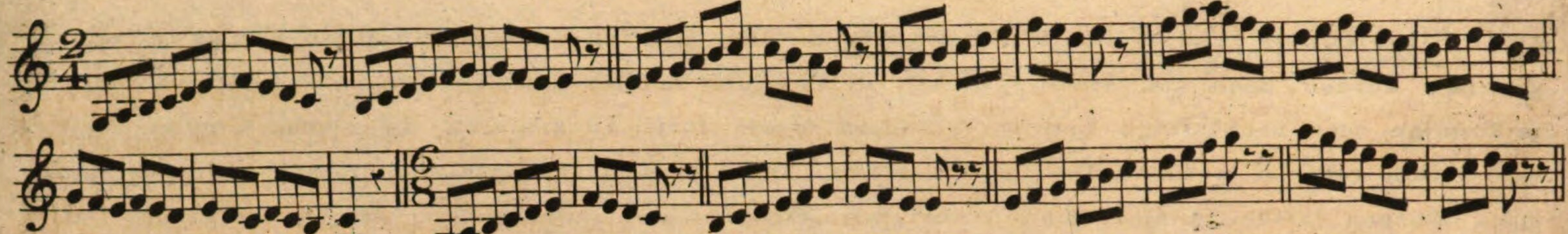


Bey der 4ten Saite iſt besonders zu bemerken, daſs die Anfänger in der Regel den 1ten Finger, oder das F zu hoch nehmen, oder, wenn sie den Finger hinauslegen, die ganze Lage der Hand gewöhnlich dabey verrücken. Da es nun äusserſt wichtig iſt, daſs die Hand nicht aus ihrer beſtimmten Lage komme, weil sonſt alle Sicherheit im Greifen wegfällt, so wird es sehr gut seyn, wenn man den Schüler während dem Spielen vorzüglich aber, so oft derselbe die Tonleiter, oder sonſt ein Uebungsſtück gespielt hat, folgende Uebung machen läſst, wobey man immer e i n e n Finger aufhebt, und alle andern ruhen läſst.

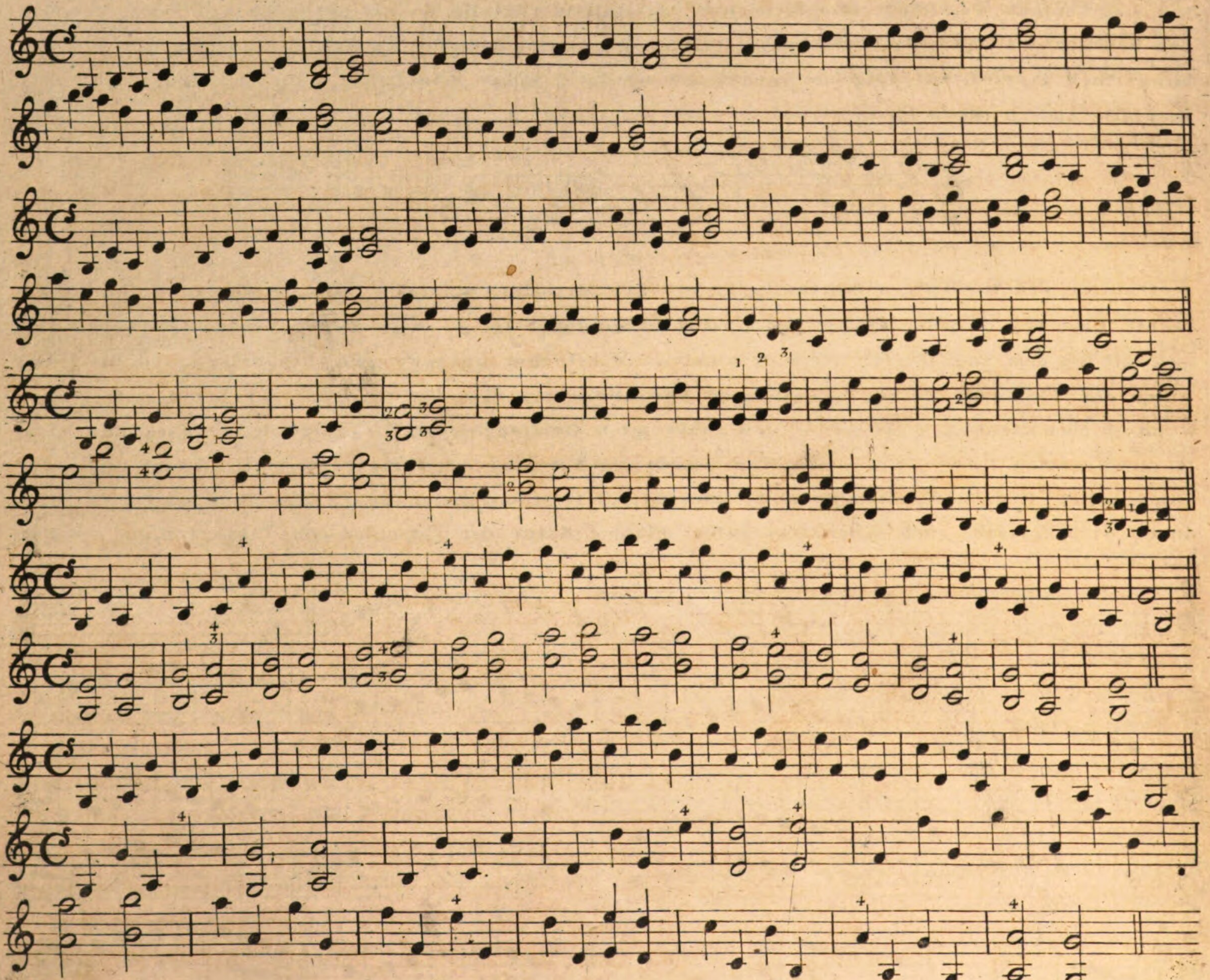


Dadurch erhält man den Vortheil, daſs der Schüler selbſt urtheilen kann, ob die linke Hand die rechte Lage hat, ob jeder Finger gerade, und auf einer Saite a l l e i n ſtehe. Besonders sehe man darauf, daſs bey dem angezeigten Accorde sich der 1ſte Finger ungezwungen hinauslege, und die Hand unter der Violin in keiner gewaltsamen Spannung sey. Man kann hierauf den Schüler, besonders wenn er noch nicht so ganz feſt in den angezeigten Griffen seyn sollte, folgende Modification der Scala durchnehmen laſsen, wobey man ihn zuerſt die Noten ausser Taktes, blos mit Beobachtung der angegebenen Regeln im Betreff des Streichens und Greifens, und dann im Takte spielen läſst. Hiedurch wird derselbe auch schon vertrauter mit der Natur der verschiedenen Taktarten, und den Pausen.





Solche kleine Uebungen sind für den Anfang am dienlichſten, und der Lehrer wird sie sebst schon nach dem Bedürfniſse des Schülers vermehren, und unter denselben ihn immer die erſte Tonleiter und zwar immer mit kräftigem Striche wiederhohlen laſsen, und dabey den Gebrauch des kl. Fingers abwechselnd mit der leeren Saite, wie es angezeigt iſt, nicht vergessen. Hierauf kann man denselben die Terzen, Quarten, Quinten u. s. w. auf die angezeigte doppelte Art durchüben laſsen, 1) ohne genaue Beobachtung des Zeitmaſses, 2) mit derselben. - Hiebey hat man vorzüglich darauf zu sehen, daſs der Schüler erſtens die Finger miteinander lege, Z. B. wenn der 3te kömmt, zugleich die 2 erſten, 2tens daſs nicht eher ein Finger irgend einer Saite aufgehoben werde, bis es nöthig iſt, hiedurch wird der Grund zum Reingreifen, und zu den sogenannten Doppelgriffen gelegt, indem nach 2 einzeln genommenen Fingern der Doppelgriff sogleich angezeigt iſt.



Hat der Schüler dieses gut inne, dann kann man ihm andere kleine Uebungsftücke vorlegen, worinn aber weder Erhöhungs noch Erniedrigungszeichen vorkommen dörfen, denn die Erfahrung lehrt, dafs doch die Schüler hiebey in der Regel die Hand verrücken. Es ift daher gewiss besser, selbe sich der richtigen Griffe in der erften Tonleiter versichern zu lafsen, ehe man zu bald weiter schreitet, um so mehr, als die Beobachtung der oben gegebenen Regeln im Betreff eines guten Strichs, und des richtigen Drucks mit den Fingern immer die Hauptrücksicht im Anfange bleibt, von deren genauen Beobachtung ein guter, so wie von der Vernachläfsigung ein schlechter Mechanismus gröfsten Theils abhängt. Zu diesen Uebungen sind ihm vorzüglich nöthig die

§ 4. Regeln über den Hinauf und Herabstrich.

Die Regeln des Hinauf und Herabftriches sind so unzuverläfsig, und erheischen in so vielen Fällen Ausnahmen, dafs auch eine weitläufige Anführung von Beyspielen den Schüler kaum deutlich, ja vielleicht so ängftig machen würde, dafs er, um dieser oder jener gegebenen Regel treu zu bleiben, vielleicht oft sich allen Zwang anthun, und seinen Strich gegen alle vom Tonsetzer beftimmte Wirkung führen möchte. Wir sind daher gesonnen, weder so viele Regeln und Beyspiele anzuführen, wie es Mozart in seiner Violin Schule that, was auch der Raum nicht wohl erlauben möchte, noch auch diese, für den Anfänger besonders wichtige Materie so kurz abzufertigen, wie es in der oben angef. P. Violin Schule geschah.

Der Herabftrich hat seiner Natur nach, als der fallende, mehr Schwerkraft, als der Hinaufftrich, ift also tauglicher die fühlbareren Einschnitte zu geben, als jener. So wie die Sylben in der Sprache, so haben auch die Töne ihr beftimmtes Mafs der Länge und Kürze. Hiedurch kömmt die in der Musik gebräuchliche Unterscheidung zwischen dem guten und schlechten Takttheile, wovon oben in den allg. Grundsätzen das Nöthige bereits ift gesagt worden.

Einer langen Sylbe in der Sprache wird sonach ein gutes Takttheil, einer kurzen, ein schlechtes im Allgemeinen können gleich gesetzt werden.

Da nun der Accent in der Regel auf die guten Takttheile fällt, indem durch diese eigentlich der musik. Gedanke beftimmt, und, wenn man so sagen darf, gleichsam befeftiget ift, so erhalten wir die erfte, und Hauptregel des Strichs, der Herunterftrich mufs angewendet werden, so oft ein vorzüglich fühlbarer Einschnitt, (Cäsur) des musik. Gedankens soll bezeichnet werden.

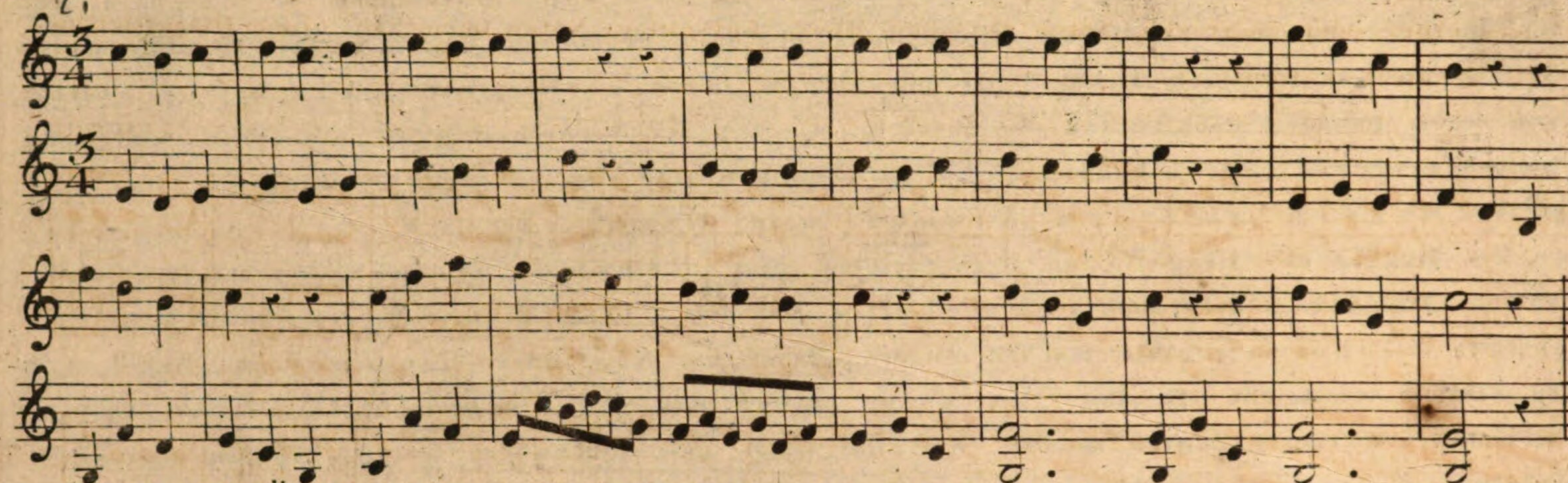
Der vorzüglichft fühlbare Einschnitt findet nun bey der erften, den Eintritt eines neuen Zeitabschnittes bezeichnenden Note Statt, es folgt also die weitere Regel: im Anfange eines jeden Taktabschnittes geht der Strich in der Regel jederzeit herab.

No. 1.



So wie in manchen Fällen, so findet vorzüglich bey ungeraden Taktarten diese Regel eine Ausnahme, besonders, wenn mehrere Viertheils Noten folgen; denn hier wird der im 2ten Takte unrichtig gehende Strich im 3ten wieder berichtiget.

2,



Ueberhaupt kömmt es hier sehr viel darauf an, ob die Taktart eine einfache, oder zusammengesetzte iſt, welches man mehr aus dem Gedanken ſelbſt, als aus der Vorzeichnung der Taktart entnehmen muſs, indem viele Tonsetzer dieselbe oft ganz unrichtig bezeichnen. So liegt eigentlich in dem eben angeführten Beyspiele der zusammengesetzte $\frac{3}{4}$ oder $\frac{6}{4}$ Takt in der Natur des erſten Gedankens, so wie der ganzen Gedankenfolge. Deſswegen fallen auch die durch den Herunterſtrich bezeichneten Cäsuren in den 3ten 5ten 7ten Takt u. s. w. Das wichtigſte, und, so zu sagen, ganz genügend iſt es daher, nur die Hauptcäsuren des Gedankens durch den Herunterſtrich zu bemerken, indem es bey den andern, weniger wichtigen Stellen mehr gleichgültig iſt, wie der Strich geführt werde, um so mehr, als der Violiniſt im Hinauf, wie im Herabſtriche gleiche Kraft zum Bezeichnen haben muſs.

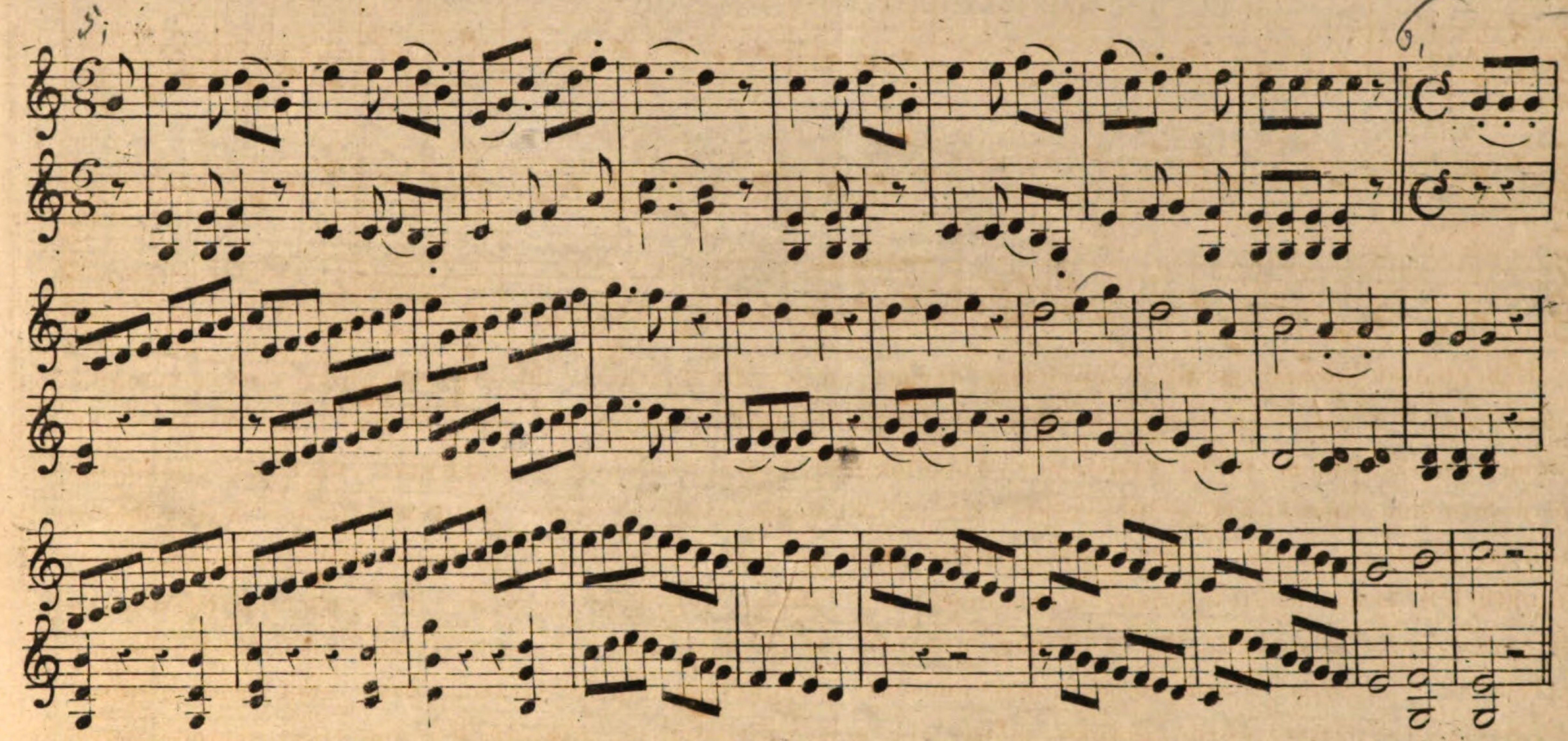
Fällt daher bey einer ungeraden oder geraden Taktart die Cäsur Z. B. bey einer Fortsetzung des nämlichen Gedankens immer auf den Niederschlag, so muſs man die 2 erſten oder letzten oder mehrere Noten in einem Striche zusammenschleifen, oder ſtoſsen.

3,

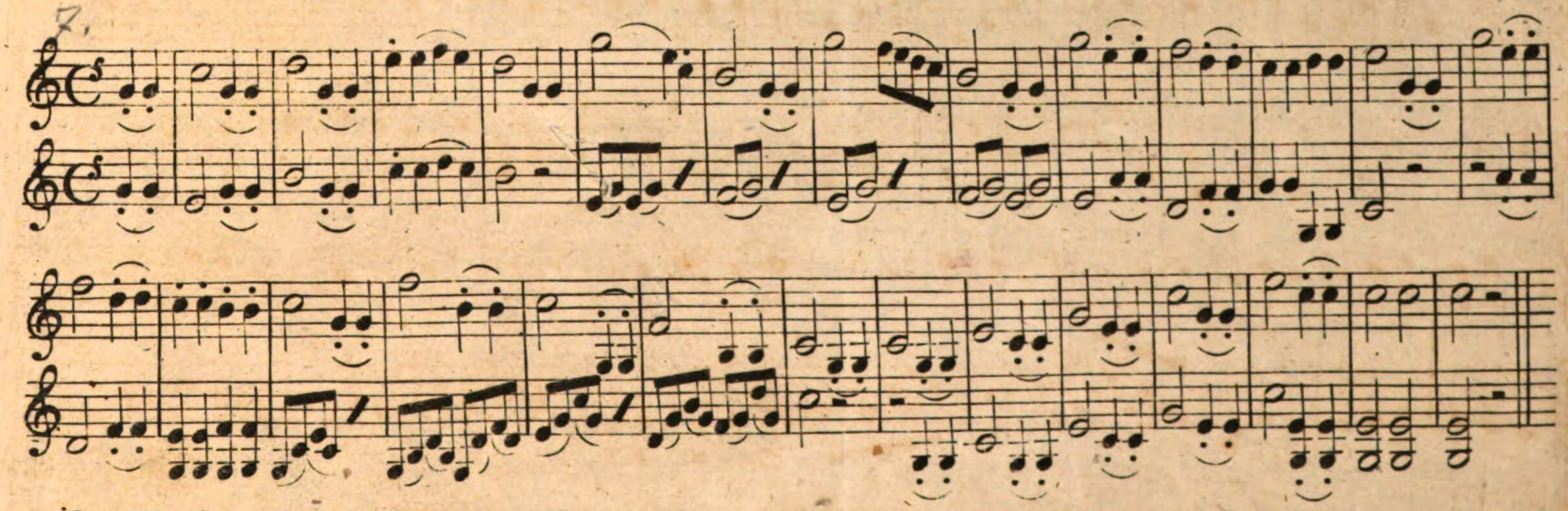


Bey einem sehr geschwinden Tempo kann diese Regel eine Ausnahme finden, indem sich hier das Fühlbare der Einschnitte mehr verliert.

Da, wie wir oben hörten, im Anfange eines jeden Taktabschnittes der Strich heruntergehen muſs, so folgt, daſs, wenn ein Stück mit dem so genannten Aufschlage anfängt, es mag übrigens dieser nur aus einer, oder mehreren Noten beſtehen, diese Aufschlags Noten immer in einem Hinaufstriche müssen gespielt werden.



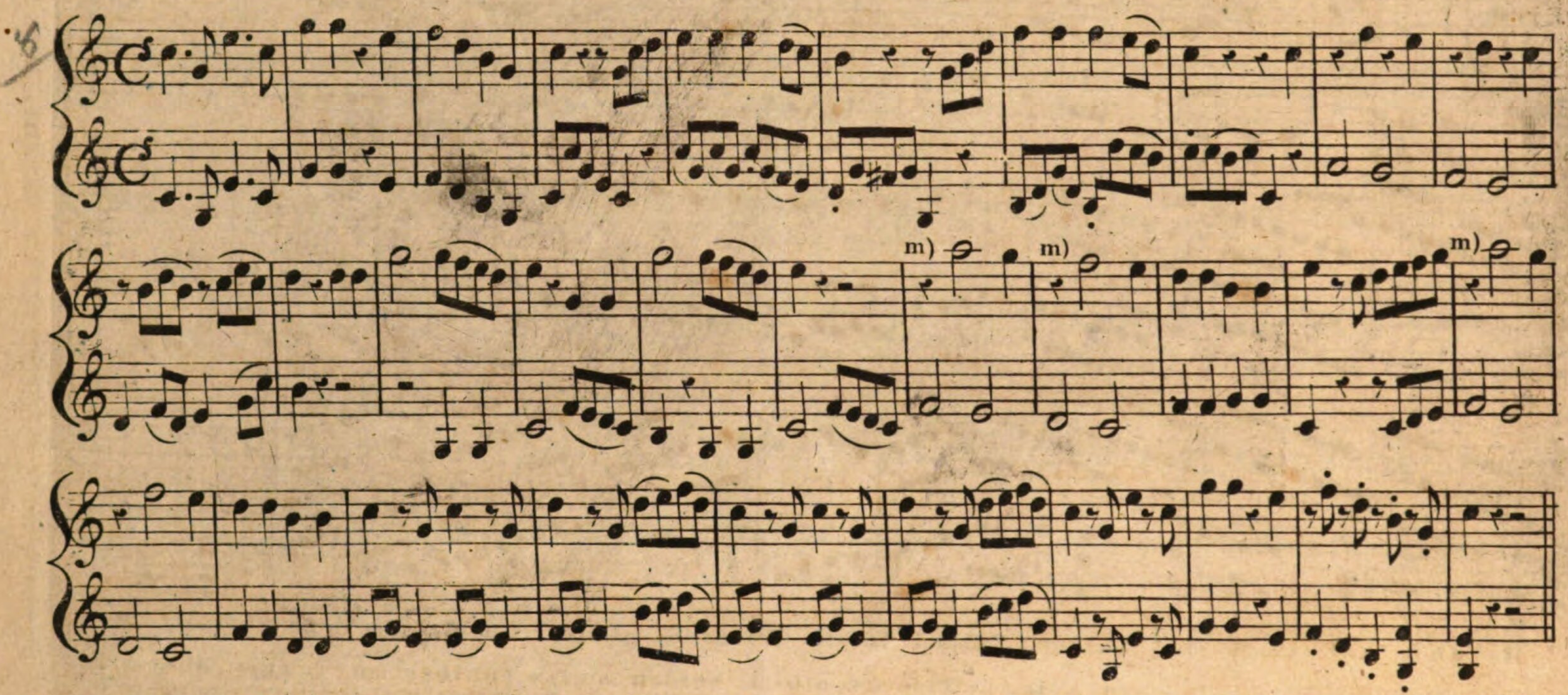
Da diese Aufschläge, den kurzen Sylben in der Prosodie gleich, dazu dienen, den Eintritt der langen Sylbe, (hier der längern Note, welche accentuirt werden muſs) fühlbar zu machen, diese aber nicht blos im Anfange des Taktes, sondern während eines Stückes ſelbſt Statt finden können, so dehnt sich sonach die obige Regel auf alle Aufschläge aus, besonders, wenn sie als eine Fortsetzung des nämlichen Gedankens zu betrachten sind, wo ohnehin die gleiche Ideenfolge eine gleiche durch die Natur des Gedankens ſelbſt bedingte Vortragsart erheischet.



In Hinsicht des Strichs bey Noten, welche auf vorhergehende Pausen folgen, hat man darauf zu sehen, ob die Pause ein gutes Takttheil einnimmt, oder nicht.

Im erſten Falle wird die darauf folgende Note, indem sie auf ein schlechtes Takttheil kömmt, mit dem Hinauf, im zweyten mit dem Herunterstriche gespielt.

Da nun meiſtens, wenn auf eine Pause eine am Werthe gleiche Note folgt, die Pause das gute, und die Note das schlechte Takttheil einnimmt, und, so zu sagen, eine Art von Aufschlag bildet, so könnte man auch für jene, welche die Regeln des Strichs nach dem Gesetze der Accentuation nicht so recht anwenden können, die Regel so ausdrücken: wenn auf eine Pause, eine an Werth gleiche Note folgt, so geht der Strich hinauf, folgt eine ungleiche, herab. Eine Ausnahme dieser Regel, oder vielmehr eine Beſtätigung jener vorhin gegebenen allgemeineren iſt bey m) weil hier das gute Takttheil muſs accentuirt werden, und die Pause auf dem schlechten ſteht.

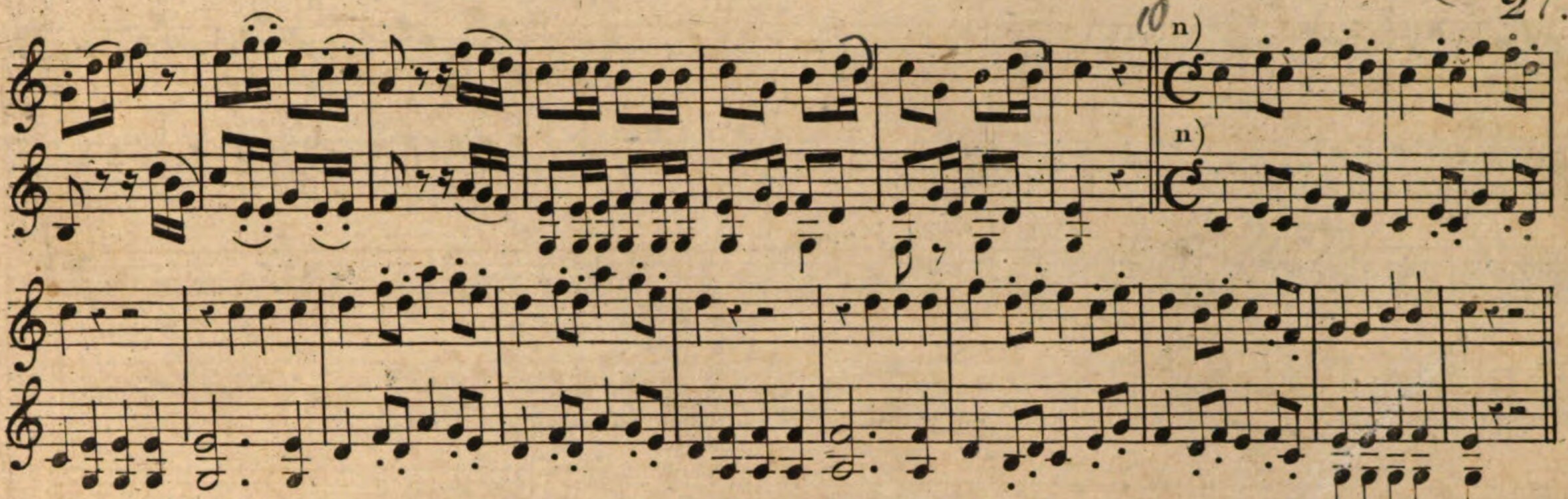


Manche spielen auch folgende Stellen, um einen geraden Strich zu erhalten, gegen die gegebene Regel mit dem Herunterstriche, doch iſt es besser, sie in einem Hinaufstriche zusammen zu schleifen, oder zusammen zu ſtoſsen.



Da durch die Folge von 2 am Werthe geringeren Noten auf eine gröſsere, der Strich gewöhnlich so verändert wird, daſs auf die guten Takttheile der Hinauf: und auf die schlechten der Herunterstrich kömmt, so werden die 2 kleineren gewöhnlich in einem Striche zusammen geschliffen, oder geſtoſsen. Letzeres findet nothwendiger Weise bey g l e i c h e n, erſteres in der Regel bey u n g l e i c h e n Noten Statt, obgleich es hiebey vorzüglich auf die Bezeichnung des Tonsetzers, und auf den Charakter der Stelle ankömmt, indem es so gar besser seyn kann, die kleineren Noten nicht in einem, sondern jede in ihrem besondern Striche zu spielen, wie bey n).





Mit dem Herunterstriche anfangend müssen mehrere auf einander folgende gleiche Noten, besonders im geschwinden Zeitmaſse gespielt werden o). Sollte der Strich gerade beym Eintritte dieser Figuren nicht herabgehen, so muſs man ihn entweder doppelt herunternehmen, wie bey p) oder man hilft sich, was sich besonders bey Passagen anwenden läſst, indem man die 2 erſten Noten in einem Striche schleift, oder ſtöſst, wodurch der Strich wieder auf die guten Takttheile fällt q).



Das doppelte Herunternehmen des Strichs findet auch Statt, wenn auf eine kleinere Note eine gröſsere folgt, welche besonders accentuirt werden soll. Man nimmt die erſte so kurz, als wenn eine Pause dazwischen ſtünde, wodurch die längere Note vorzüglich herausgehoben wird. r) Man kann auch die 2 erſten oder letzten Noten in einem Striche zusammenschleifen, oder ſtoſsen. Oft iſt dieses von dem Tonsetzer angezeigt. Verbindet man die erſte und 2te, so muſs die erſte gelinder, und nothwendiger Weise die 2te, als die zu accentuirende schärfer, verbindet man die 2te und 3te, die letzte sanft an die 2te angeschleift werden. s)

Manche nehmen auch die erſte Note mit dem Hinaufſtriche, anſtatt 2mal nach einander sich des Herunterſtrichs zu bedienen. Im Solospielen kann es angehen, für den Orchesterspieler aber iſt es gefehlt. Folgen aber mehrere dergleichen Figuren auf einander, wie bey t) oder es folgen auf eine kürzere mehrere längere Noten, u) so setzt man den Strich, wie gewöhnlich, fort, wobey aber doch, besonders im erſten Falle, die längere Note durch einen etwas kräftigeren Bogenſtrich muſs accentuirt werden. t)



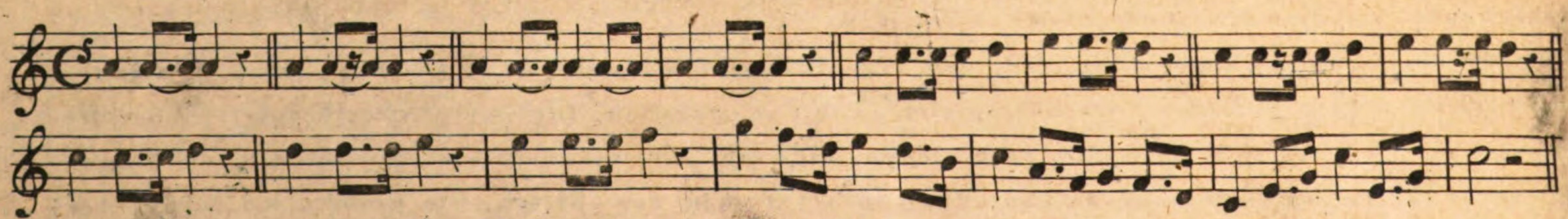
Die Accorde, welche häufig, besonders am Ende eines Stückes, oder eines Theiles desselben vorkommen, werden in der Regel mit dem Herabſtriche gemacht. Man setzt den Bogen voll, und zwar nahe beym Frosche an, und zieht ihn mit einer kurzen, runden Bewegung ſtark oder schwach aus, je nachdem es der Charakter der Stelle fodert, indem man diese Bewegung von der tiefſten Note gegen die höchſte leitet.



Die Töne müssen rund, und deutlich, aber von allem Rauhen entfernt seyn, welches gewöhnlich der Fall iſt, wenn man sich nicht die Mühe gibt, diesen Mechanismus gut in seine Gewalt zu bekommen. Man kann sie zwar mit dem Hinauf so wohl als mit dem Herunterſtriche vortragen, ja, wenn mehrere dergleichen Accorde im sehr geschwinden Zeitmaſse auf einander folgen, iſt der Wechsel des Herunterſtrichs mit dem Hinaufſtriche nothwendig, doch hat der Herabſtrich den Vorzug, indem durch denselben die Töne kräftiger herausgezogen werden, und der oberſte, als die Hauptnote der Melodie, länger gehört wird.

Viele Schwierigkeit machen dem Anfänger die so genannten punktirten Noten. Sie werden auf mehrerley Art vorgetragen, wovon jene die leichteſte iſt, wo jede Note ihren eigenen Strich, aber doch so erhält, daſs die punktirte Note mehr Bogenlänge erhält, als die darauf folgende kürzere, und zwischen beyden mit dem Bogenſtriche etwas ausgesetzt wird. Schwieriger iſt die Art, wo die punktirte Note mit der darauf folgenden kleineren in einem Striche zusammengespielt wird, um einen geraden Strich zu erhalten.

Es geschieht dieſs, indem man der punktirten Note beynahe 3 Theile der Bogenlänge verleiht, selbe durch den Druck hebt, den Bogenſtrich etwas aussetzt, gerade, als wenn eine Pause dazwischen ſtünde, und gleichsam mit dem 4ten Theile des Bogens die 2te an Werth kleinere Note spielt. Man übe sie im Anfange immer auf der nämlichen Note, späterhin auf verschiedenen.

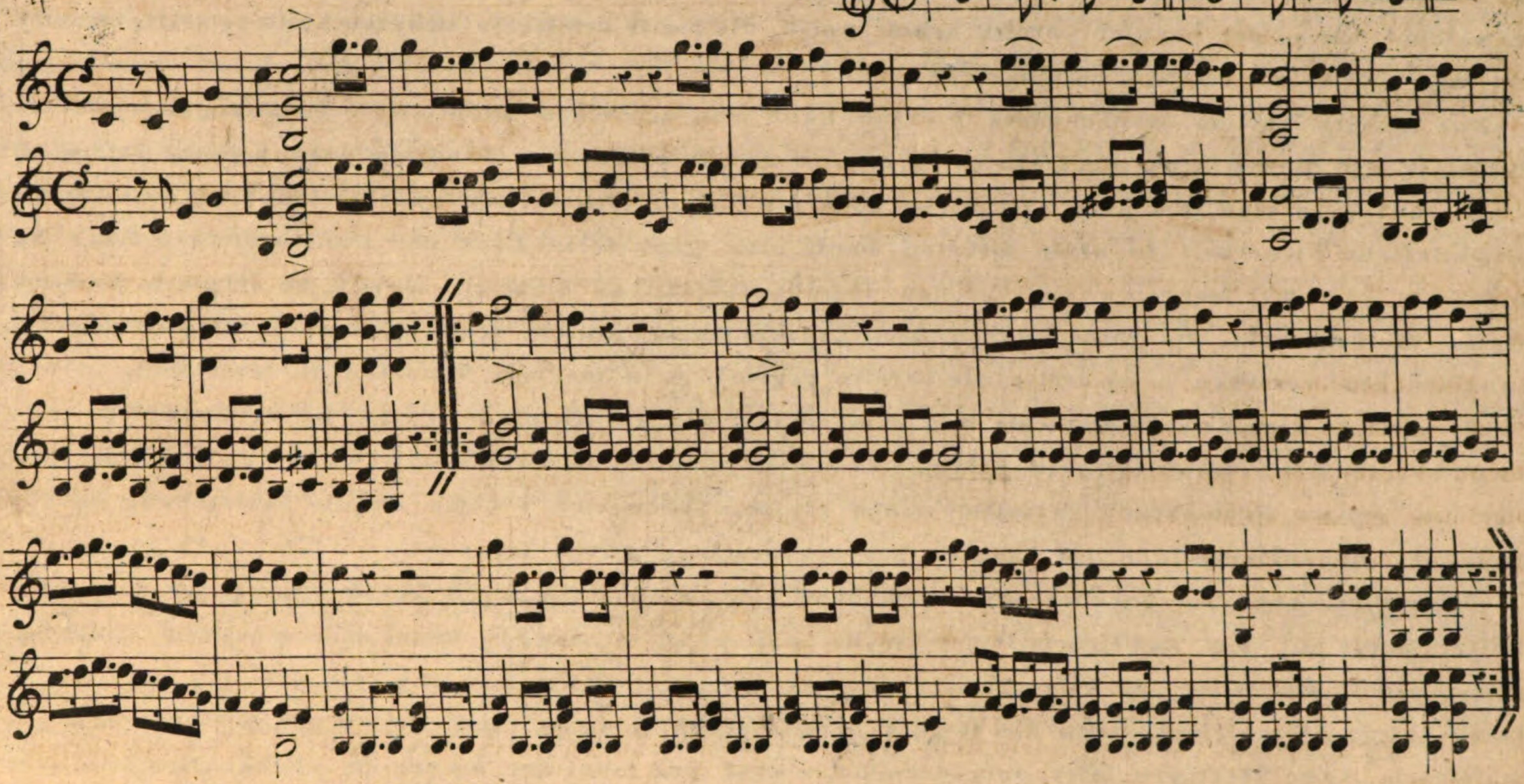


Da gewöhnlich die einzeln ſtehende Figur der punktirten Note auf ein schlechtes Takttheil kömmt, so geht der Strich hiebey in der Regel hinauf, obgleich man bey einer Fortsetzung von dergleichen

Figuren mit dem Bogenstriche so wechselt, dafs die 2 ersten Z. B. im Herab, also die 2 folgenden im Hinaufstriche u. s. f. gespielt werden. Auch auf gröfsere punktirte Noten dehnt sich diese Regel, besonders im geschwinden Zeitmafse aus. Z. B.



14.



So viel über diese Materie zu sagen, scheint uns hier hinlänglich, aber auch nöthig, indem sich der Anfänger in den meisten Fällen ausserdem nicht helfen kann.

Wir bemerken nur noch, dafs man im Anfange auf die Beobachtung dieser wenigen Regeln sehen solle, indem es ja dem Spieler, wenn er so weit ist, dafs er musik. Ideen selbst fassen, und gehörig vortragen kann, frey steht, Ausnahmen zu machen, welche aber doch dem Charakter der Stelle, und der durch die Idee bestimmten Accentuation gemäfs seyn müssen. Besonders erlaubt ist dieses dem Solospieler, aber der Ripienist sollte sich an die bestimmten Regeln halten, indem leider die zu häufige Erfahrung uns belehrt, dafs die gewöhnliche willkührliche Veränderung der Strichart den Vortrag der besten Orchester Stücke verdirbt, und die so gut berechneten Wirkungen vom Tonsetzer zerstört. Es wäre daher allerdings gut, ja nothwendig, dafs die Tonsetzer, wenigstens doch die wichtigsten Stellen mit der gehörigen Strichart bezeichneten, um so eine Einheit in den Vortrag zu bringen, ohne welche nie eine gute Darstellung gegeben werden kann, so wie überhaupt die musik. Bezeichnungsart, beynahe in jeder Hinsicht, noch äusserst mangelhaft, und unbestimmt ist.

Der Lehrer wird es nun leicht beurtheilen können, ob der Schüler die bereits gegebenen Regeln über den Strich inne habe, oder nicht, besonders, ob er in Hinsicht des Reingreifens, der erlangten Fertigkeit der Finger alle, ohne Vorzeichnung gegebenen, Verhältnisse sicher angeben zu können, die gehörige Festigkeit sich errungen habe.

Fehlt er noch in irgend einem dieser Punkte, besonders im letzten, so darf man ihn nicht weiter führen, sondern mufs ihm so viele Uebungsstücke zur Berichtigung dieses geben, bis er die gehörige Sicherheit hat. Ist diese erlangt, dann kann man ihn die Tonleitern, harte so wohl als weiche, von der mit der wenigsten Vorzeichnung, bis zu der schwersten fortgesetzt, so wie sie in den allg. Grundsätzen S. 12 angegeben sind, eben so wie die erste Leiter durchspielen lafsen.

Dafs man, um die durch ein ♯ erhöhte Note zu greifen, den Finger hereinrücken, im Gegentheile

beym ? zurücklegen müſse, iſt dem Schüler bereits bekannt. Nur iſt hiebey noch zu bemerken, daſs bey der durch die Vorzeichnung (Z. B. im B dur) beſtimmten Erniedrigung der leeren Saiten, jede solchen mit dem 4ten zurückgelegten Finger auf der tiefern Saite gegriffen wird. Der nämliche Fall iſt auch bey den, durch ein ♯ erhöhten leeren Saiten, nur, daſs hier der 4te Finger auf der tiefern Saite, welcher, wie es der Schüler bereits schon weiſs, die Stelle der leeren höheren Saite vertritt, so viel als ein halber Ton beträgt, hereingelegt wird.

Zur bessern Uebung des Schülers hierinn, kann man denselben auch alle oben angegebenen Verhältniſse der Terzen, Quarten, Quinten u.s.w. in den verschiedenen Tonarten durchnehmen laſsen.

Hierauf gebe man ihm über alle diese Tonarten Uebungsſtücke, und zwar so lange, bis derselbe eine gänzliche Sicherheit in allen Griffen, somit eine ganz feſte Lage der Hand errungen hat. So gern wir hier mit mehreren dergleichen Uebungsſtücken an Handen giengen, so erlaubt es der Raum dieses Werkes nicht, wir rathen daher dem Lehrer, wenn er nicht schon mit mehreren passenden Uebungsſtücken versehen seyn sollte, die bereits gegebenen in mehrere Tonarten zu versetzen.

Es verſteht sich, daſs man nichts von dem, dessen wir, als zu einer guten musik. Grundlage nöthig, bereits oben schon erwähnt haben, versäumen, sondern im Gegentheile immer mehr auf die richtige und genaue Beobachtung desselben sehen müsse. Vorzüglich wichtig iſt die Fortsetzung der Bildung des Bogenſtrichs, und des dadurch hervorgebrachten guten Tones.

Da es vielleicht dem Schüler etwas ermüdend seyn würde, die durch Vorzeichnung versetzte erſte Leiter so oft mit dem nämlichen Bogenſtriche spielen zu müssen, so kann man denselben anhalten, dieses mit Veränderung des Bogenſtrichs zu thun, und zwar indem man ihn dieselbe 1) mit einem ſtark ausgehaltenen Tone, wozu die Regeln bereits schon gegeben sind, 2) mit einem schwachen gemäſsigten, 3) so vortragen läſst, daſs derselbe wächst und abnimmt, überhaupt willkührlich verändert werden kann.

Der schwache gemäſsigte Ton iſt entgegen gesetzt dem ſtarken. Die oben gegebenen Regeln für ſtark ausgehaltene Töne gelten auch für diesen, nur umgekehrt. Dort muſs der Bogen schon mit Kraft angesetzt, und mit allen Fingern, besonders mit dem Daumen feſter gefaſst werden, hier hält man den Bogen leicht auf der Saite ruhend, und beynahe ohne allen Druck der Finger, wobey der kleine Finger, um das Wanken zu verhüten, das meiſte thun muſs. Zwar muſs bey diesem, wie bey jenem der Bogen mehr Gewicht erhalten, je näher man der Spitze kömmt, allein dieses muſs immer im richtigen Verhältniſse, hier also noch immer sanft und gemäſsigt geschehen.

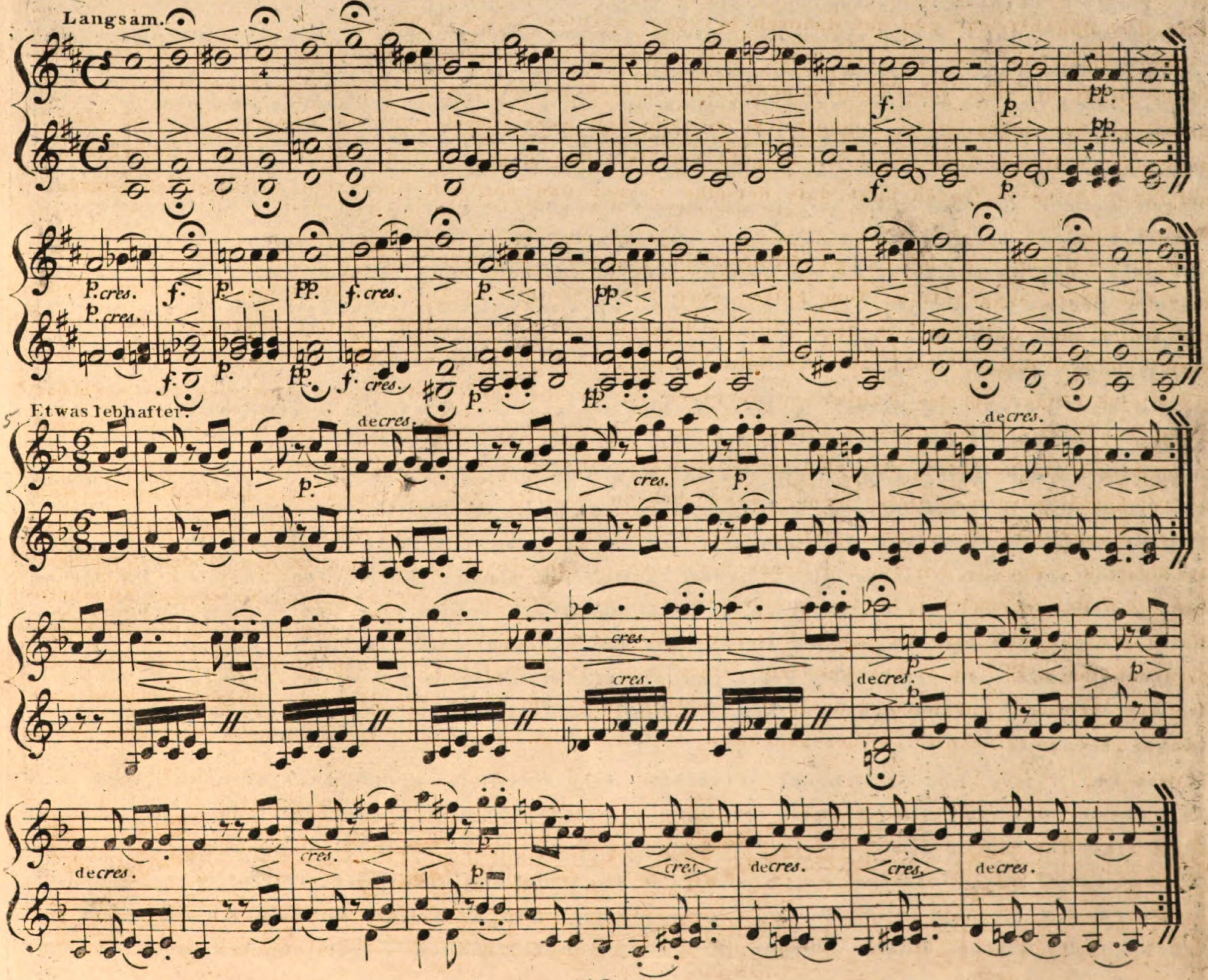
Am beſten wird man dieses lernen, wenn man die nämliche Stelle mit einem ſtark ausgehaltenen, a) und gleich darauf schwachen Tone spielt. b) Beym Wachsenlaſsen des Tones muſs man nothwendiger Weise die Kraft des Bogens, den ſtarken Druck der Finger gegen denselben, somit auch den Druck der Finger auf die Saiten, vermehren, beym Abnehmen alles dieses sich vermindern laſsen. So wie das Annähern des Bogens an den Steg im erſten Falle, so leiſtet das Entfernen davon im 2ten sehr gute Wirkung, besonders beym *pp* wo es nothwendiger Weise noch etwas weiter geschehen muſs. c) Läſst man den Ton sehr schwach anfangen, denselben allmählig ohngefähr bis in die Mitte des Bogens wachsen, und von da eben so allmählig wieder abnehmen, so kömmt der so genannte gedehnte Ton zum Vorscheine. d)



Das Studium dieser verschiedenen Tonbildung, vorzüglich der gedehnten Töne kann man Anfängern nicht genug empfehlen. Dieses allein kann sie zu Meiſtern ihres Bogens machen, ihren Ton ausbilden, Haltung Dehnung in ihr Spiel bringen, und ihnen alles, was nöthig iſt, geben, damit das Mechanische der Violin ganz den Bewegungen der Seele folgen könne.

Nur vergesse man nicht den Schüler, besonders itzt, wo er doch schon kleinere Uebungsſtücke vortragen muſs, anzuhalten, daſs er sparsam mit dem Bogen umgeht. Die Regeln, die man im Singen über die Art giebt, wie man mit dem Athem sparsam umgehen soll, sind denen ähnlich, die man für die Bogenführung auszuüben hat. Der Bogen iſt hier, was dort der Athem iſt, er muſs die ganzen und die halben Ruhepunkte bemerken. Man verschwende daher nicht an einer unbedeutenden Note die Kraft und Länge des Bogens, indem man diese der Hauptnote entzieht. Mehreres hierüber lese man S. 46 in der Singschule in dem Artikel Vortheile beym Athemhohlen.

Um den Strich, und die nöthigen mannigfaltigen Modificationen desselben recht in seine Gewalt zu bekommen, muss der Lehrer dem Schüler viele gesangvollen Stücke vorlegen, worinn viele lange Noten vorkommen, welche er denselben auf mannigfaltige Art muss vortragen laſsen, damit er die gehörige Gewandheit im Bogenſtriche erhält, ohne welche alles Violinspiel nur todt iſt. Wir wollen einige ganz kurze Muſter hieher setzen.



Da in den gewöhnlichen musik. Stücken nicht mit so vielen Zeichen das Wachsen, oder Abnehmen, und die andern Veränderungen des Bogenstriches so bemerkt sind, wie es in diesen Beyspielen geschah, so wird der Lehrer so lange diese eben so bezeichnen, bis der Schüler schon mehr Gewandheit hierinn erlangt hat, und sein Bogenstrich schon einigermaßen dem Drange seines Gefühles folgt.

Weit entfernt von der Meinung, daß man itzt schon den Schüler mit der Lehre vom Vortrage bekannt machen solle, sind wir doch überzeugt, daß man nicht frühe genug demselben einige Anweisung hiezu beybringen könne, indem er ja doch Uebungsstücke erhalten muß, und es gewiss besser ist, schon vom Anfange an ihn unvermerkt zuerst durch das richtige Bemerken der Ab und Einschnitte, späterhin durch das Wachsen und Abnehmen des Tons vermittelst der verschiedenen Bogenführung zu einiger Art von Vortrag hinzuleiten, als ihn die Stücke nur kalt, und obenhin spielen laßen. Ueberdieß muß ja der Schüler itzt schon mehrere Fortschritte gemacht haben, und es ist unleugbar, daß man denselben nicht bald und nicht sorgsam genug anhalten kann, dahin zu streben, Meister seines Bogens zu werden. Sollten einem Lehrer dergleichen gesangvolle Uebungsstücke fehlen, so kann er passende Gesänge aus Opern für den Schüler setzen, welche aber keine Passagen, sondern so viele einfache Noten, als möglich enthalten müssen.

Hat der Schüler schon einige Gewandheit im Bogenstriche, und ist er der untern oder ersten Lage in allen Tonarten mächtig, so unterweise man ihn hiernächst in der

§5. Lehre von den verschiedenen Lagen oder Applicaturen.

Theils die Nothwendigkeit, um manche Töne zu gewinnen, welche höher liegen, als daß man sie mit der ersten Lage erreichen könnte Z. B. das hohe d e u. s. w. theils die durch genaue Bekanntschaft mit denselben errungene Leichtigkeit im Herausbringen mancher, sonst schwerer Stellen; so wie der gute Vortrag, die eigene Art von Ausdruck, der besondere Charakter, welchen manche Lage einem Satze, oder einem einzelnen Gedanken verleiht, erfodern, daß derjenige, der nur einigermaßen den Mechanismus der Violin, so wie jeder Art von Saiteninstrumenten, gewinnen will, sich mit allen Lagen oder Applicaturen vertraut mache.

Da man unter dem Worte Applicatur nichts als eine Versetzung, eigentlich Fortsetzung der ersten Lage der Hand versteht, so folgt, daß die nämlichen Verhältnisse der Töne in allen andern, wie in der ersten Lage Statt finden, daß also derjenige, welcher die erste Lage genau inne hat, nun in Hinsicht des Reingreifens im Grunde schon alle kenne, nur mit dem Unterschiede, daß, je höher die Applicaturen vorkommen, desto näher die Lage der Finger unter sich selbst seyn müsse, indem eine kürzere Saite eher einen höhern Ton angiebt. Da ferner eine schärfer gespannte Saite einen kräftigeren Druck erfodert, so muß auch nach dem Verhältnisse der höheren Lagen der Druck mit den Fingern selbst verstärkt werden.

Da wir nun nach der bisher gegebenen Vorschrift billig voraussetzen können, daß der Schüler die erste Lage ganz genau in seiner Gewalt habe, so wird demselben nichts mehr zu lernen nöthig seyn, als

1) die durch jede Lage überhaupt veränderte Fingerordnung gründlich kennen zu lernen.
2) sogleich aus der Stelle erkennen zu können, welche von diesen Lagen er in dem bestimmten Falle ergreifen müsse
3) den Punkt des Einsatzes der benöthigten Lage sogleich und sicher treffen zu können.

Da zu dem Letzten viele Uebung vorausgesetzt wird, so werden wir sogleich nach der Behandlung des ersten Punktes einige Beyspiele von bestimmten Lagen angeben, wodurch der

Schüler die zum sichern Treffen des Einsatzes nothwendige Fertigkeit, so wie einige Vorbereitung zur Erlangung der zum 2ten Punkte gefoderten Kenntniss erhält. Das Griffbret der Violin (überhaupt aller Geigeninftrumente) ift, wie wir oben hörten, ein viersaitiger Klangmesser. Die Violin ift in Quinten geftimmt. Durch das Aufsetzen des erften Fingers auf allen 4 Saiten wird diese Quinten Stimmung um einen Ton, durch das des 2ten Fingers um 2, des 3ten um 3, des 4ten um 4 Töne erhöht, welches (Siehe S. 19.) das nämliche bewirkt, was die gleichmässige Fortrückung des Sattels bewirkt haben würde. Was durch den 2ten, 3ten und 4ten Finger bewerkftelliget wurde, das leiftet bey den Applicaturen der erfte Finger durch ftätes Hereinrücken der Lage der Hand, nur dafs hier immer noch auf jeder Saite 3 Finger zu den nöthigen Griffen vorräthig sind, indem die ganze erfte Lage der Hand hereingerückt ift. Rücke ich nun die erfte Lage der Hand um einen Ton herein, so habe ich die erfte Versetzung der erften Lage, erfte Applicatur, oder 2te Lage, geschieht es um 2, so habe ich die 2te oder 3te, geschiet es um 3, die 3te Applicatur, oder 4te Lage, wobey nothwendiger Weise das erfte durch die 4 Saiten laufende Quinenverhältniss fortgesetzt ift. Da eine anschauliche Kenntniss hievon dem Schüler die deutlichften Einsichten hierüber beybringen mufs, so geben wir in einem Schema so wohl das ganze fortgesetzte Quintenverhältniss, als auch die dadurch veränderte Fingerordnung der erften Lage, indem wir den erften Finger jeder Saite immer mit einem grofsen, und die andern mit einem kleinen Buchftaben bezeichnen.

Ursprüngliche Stimmung der Violin in Quinten. G. D, A, E.

Ordnung der Finger in den verschiedenen Lagen.

In der erften Lage.	0 G	1 a	2 h	3 c	+oder o D	1 e	2 f	3 g	+oder o A	1 h	2 c	3 d	+oder o E	1 f	2 g	3 a	fortgesetzte Quintenftimmung durch den 1ten Finger. A. E. H. F.
	+ h																
	1te Saite.				2te Saite.				3te Saite.				4te Saite.				
Anzeige des Fingers auf jeder Saite in jeder Lage.	I 1te	II Sai	III te.	IV —	I 2te	II Sai	III te.	IV —	I 3te	II Sai	III te.	IV —	I 4te	II Sai	III te.	IV —	Fortsetzung der Quintenftimmung.
In der 2ten Lage, erften Versetzung, oder C Applicatur.	H	c	d	e	F	g	a	h	C	d	e	f	G	a	h	c	H. F. C. G.
In der 3ten Lage, 2ten Vers. oder D Applic.	C♯	d	e	f♯	G	a	h	c♯	D	e	f♯	g	A	h	c♯	d	C♯. G. D. A.
In der 4ten Lage, 3ten Vers. oder E Applic.	D♯	e	f♯	g♯	A	h	c♯	d♯	E	f♯	g♯	a	H	c♯	d♯	e	D♯. A. E. H.
In der 5ten Lage, 4ten Vers. oder F Applic.	E	f	g	a	H	c	d	e	F	g	a	h	C	d	e	f	E. H. F. C.
In der 6ten Lage, 5ten Vers. oder G Applic.	F♯	g	a	h	C	d	e	f♯	G	a	h	c	D	e	f♯	g	F♯. C. G. D.
In der 7ten Lage, 6ten Vers. oder A Applic.	G♯	a	h	c♯	D	e	f♯	g♯	A	h	c♯	d	E	f♯	g♯	a	G♯. D. A. E.
In der 8ten Lage, 7ten Vers. oder H Applic. oder der Wiederkehr der erften Lage.	A	h	c	d	E	f	g	a	H	c	d	e	F	g	a	h	A. E. H. F.

In der 9ten Lage, 8ten Vers. oder wiederholten C Applicatur ift es wie in der 2ten, in der 10ten

oder D Applic. wie in der 3ten. u. s. f. wenn noch höhere Lagen kommen sollten.

Daſs Z.B. die E und Es, die F und Fis, die H und B Applicatur im Grunde eins seyen, nur daſs der erſte Einsatzfinger, somit die ganze Lage der Hand Z.B. bey der E Applic. herein, bey der Es Applic. aber so viel, als es einen halben Ton beträgt, zurücke gelegt werde, verſteht sich von selbſt.

Die Benennung C, D, E, F Applic. u. s. w. kann dem Anfänger dienlich seyn, indem dadurch derselbe doch einiger Maſsen dahin gewiesen wird, daſs er, um Z.B. das obere D, wenn es in irgend einer Stelle vorkömmt, zu erlangen, die D, beym obern F die F Applic. u. s. w. ergreifen müsse, obgleich diese Regel in vielen Fällen Ausnahmen leidet, indem hauptsächlich die Stelle selbſt entscheiden muſs, mit welcher Lage der Hand, oder Applic. diese am bequemſten und am beſten vorgetragen werden kann, worüber weiter unten noch mehrere Beyspiele folgen sollen. Weiſs nun der Schüler, welche Lage oder Applic. er nehmen solle, so weiſs er auch aus dem angegebenen Schema so wohl die ganze Fingerordnung in derselben, als vorzüglich, welches der erſte Finger auf der a, oder e Saite iſt.

Diesen Einsatzpunkt richtig und genau treffen zu lernen, wird es sehr gut seyn, wenn man den Schüler dieses zuerſt in der D Applicatur oder 3ten Lage üben läſst.

Da Anfänger gewöhnlich noch nicht so sicher die Reinheit der Tonverhältnisse bemessen können, die ganze Reinheit der Applicatur aber auf den richtigen Einsatz des erſten Fingers auf jeder Saite beruht, so wird die genannte D Applic. hiezu um so dienlicher seyn, als der Schüler sogleich durch Vergleichung seines erſten Fingers mit der tiefern leeren Saite, von welcher erſterer die Octave giebt, leicht finden kann, ob sein Einsatz richtig und rein sey, oder nicht. Durch dieses fleiſsige Vergleichen erhält der Schüler eine Fertigkeit, und da alle Applicaturen im Grunde einander ganz gleich sind, so wird er sich auch dadurch die nöthige Gewandheit in Hinsicht der andern erwerben. Wir werden daher die meiſten Beyspiele über die wichtigſten Regeln in der D Applicatur geben, indem man selbe leicht in die andern Tonarten, somit in die andern Applicaturen versetzen kann. Das Erſte, was man bey jedem Uebungsſtücke in irgend einer Applicatur bemerken sollte, iſt, daſs man den Schüler die ganze Fingerordnung nach dem angegebenen Schema durchspielen, und sich es so immer neu wieder einprägen laſse, mit welchem Finger jeder Ton auf irgend einer der 4 Saiten gegriffen werde. Da bey dem erſten Hereinrücken der Hand der 2ten Lage oder C Applic. das Griffbret um einen Ton, beym 2ten Hereinrücken oder der D Applic. um 2 Töne verkürzt wird, so wird im erſten Falle jeder Ton mit einem einmal, im 2ten mit einem 2mal tiefern Finger gegriffen werden, was in dem Schema augenscheinlich iſt. An die Stelle, wo also a als der 3te Finger in der erſten Lage gegriffen wurde, wird nun in der D Applic. der 1te gesetzt, und so verhält es sich mit allen übrigen. Siehe das Schema.

Dieſs laſse man nun den Schüler auf allen 4 Saiten versuchen, indem man immer die tiefere leere Saite dazu aus dem oben angegebenen Grunde anſtreichen läſst. Iſt der Einsatz richtig, dann laſse man ihn die ganze Scala in dieser Lage durchspielen, wobey man aber immer wieder untersuchen muſs, ob der Einsatz oder erſte Finger nicht verrückt worden sey. Deswegen iſt es sehr gut, nicht eher den 1ten Finger Z. B. das a auf der e Saite aufzuheben, bis durch den richtigen Aufsatz des 4ten, 3ten oder auch sogar des 2ten Fingers die Hand in der richtigen Lage auf der tiefern Saite befeſtiget iſt, was durch ein x) bemerkt wurde.



Hat der Schüler diese ganze Applicatur inne, dann gebe man ihm mehrere Beyspiele, um den:

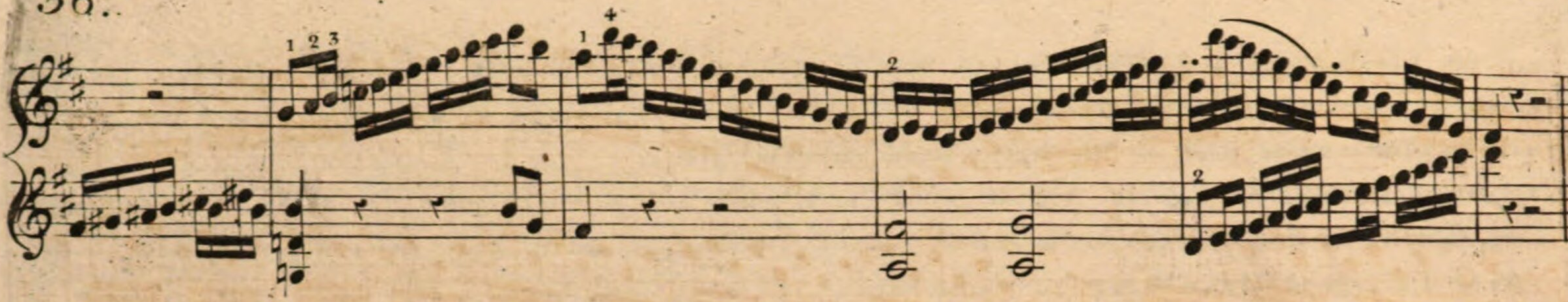
ſelben hierinn zu befeſtigen, wobey man zugleich denſelben mit einigen Vortheilen bekannt machen kann, wie man am bequemſten in irgend eine Applicatur kömmt, und wieder von derſelben in eine andere oder in die erſte Lage zurücke geht.

1) Die beſte und bequemſte Art ſo wohl im Hinauf als Zurückegehen iſt dieſe, wenn es bey leeren Saiten, a) und Pauſen b) geſchehen kann, indem man hier Zeit gewinnt, ſich ſeines Einſatzes in irgend einer Lage zu verſichern.



2) Liegt die Stelle, bey der man aus irgend einem Grunde in die Applicatur geht, ſo, daſs der 1te Finger bequem kann eingeſetzt werden, ſo ſuche man mit dem 1ten Finger auf irgend einer Saite es zu bewerkſtelligen. c) Dieſer Vortheil findet auch beym Heruntergehen die häufigſte Anwendung, indem man gerne nach dem 2ten in der Applicatur den 1ten in der erſten Lage nimmt. Bey den von den tiefſten in die höheren Töne ſich ziehenden Leitern, beſonders wenn das Tempo ſehr geſchwind iſt, iſt es gut, den Einſatz auf der tiefſten Saite mit dem 2ten Finger zu gewinnen, wie bey d) wodurch auch eine Gleichheit in der Tonfolge, und bey dem Wachſen in die Höhe ein energiſcher Vortrag bewirkt wird.





3) Bey gleichen Fingern Z. B. vom 1ten zum 1ten, vom 2ten zum 2ten, u. s. w. geht man gern, so wohl im gesangvollen Vortrage, e) als bey Passagen f) und Sprüngen so wohl in die Applicaturen, als von selben zurück in irgend eine andere Lage. Doch hüte man sich, das Herab- oder Hinaufziehen mit dem nämlichen Finger nicht zu häufig zu gebrauchen, indem dadurch ſonſt eine eckelhafte Eintönigkeit, und ein schleppender Vortrag entſteht. Gleiche Finger bey gleichen Figuren machen auch eine vorzügliche Wirkung. g) Das Wechseln der Finger bey gleichen Noten, besonders im langsameren Tempo, oder wenn die erſte Note einen etwas längeren Zeitwerth hat, giebt auch eine gute Gelegenheit zum Ergreifen einer andern Lage h). Beym Violoncell iſt dieses einer der wichtigſten Vortheile, den Daumen einzusetzen, und dadurch die der Stelle zugehörige Lage zu gewinnen, worüber in der Violoncellschule bey h) Beyspiele folgen.



4) Die Abwechslung der nämlichen Finger, des 1ten und 2ten; i) 2ten und 3ten, k) 3ten und sogar des 4ten l) iſt auch ein vorzügliches Mittel, besonders für das Auffteigen, so wie auch hie und da für das Abſteigen. Weil die Abwechslung mit dem 2ten und 3ten, hauptsächlich mit dem 1ten und 2ten, der Hand so bequem fällt, so könnte man im Allgemeinen annehmen, daſs alle Versetzungen mit gleichen Zahlen, also die 1te. 3te. 5te. 7te u. s. w. eben so die 2te. 4te. 6te, u. s. f. oder nach der ſonſt gebräuchlichen Terminologie zu reden, alle halbe und ganze Applicaturen zu nächſt auf sich Bezug haben, oder mit andern Worten: von der C Applicatur geht man gerne in die e, g und die gleichen, m) von der d in die f oder fis, a und die andern gleichen Applicaturen, n)

Bey gleichen Figuren, besonders wenn sie eigentliche Fortsetzungen des erſten Gedankens sind, nimmt man in der Regel gleichen Einsatz der Finger im Auf- wie im Abſteigen, o) Dieses Beyspiel bey o) iſt auch auf das Violoncell anwendbar, eben so das bey m) und n), nur daſs ſtatt des 1ten Fingers der Daumen verſtanden wird, und so mit allen Fingern geändert.



Wir führten diese für den Anfänger freylich noch zu schweren Beyspiele an, um demselben einigen Aufschluss zu geben, welche Lage diese oder jene Stelle erheische. Es wird daher auch hinlänglich seyn, wenn derselbe diese im langsamen Zeitmaſse, oder der Lehrer diese spielt, und dem Schüler nur hierüber die gehörige Anweisung giebt..

5) Oefters liegt aber einer oder der andere Ton in einer Stelle, welcher zwar höher, als die eigentliche Lage iſt, aber doch nicht mit einer neuen Versetzung genommen werden darf. In diesem Falle wird dieser Ton durch das Ausſtrecken eines Fingers in der Regel des letzten genommen. Dieses trifft so wohl im gesangvollen Vortrage, als besonders bey Passagen ein, wobey aber zu bemerken iſt, daſs sich die Hand bey dem Ausſtrecken eines Fingers nicht mitbewege, und sich so aus ihrer Lage verrücke. Man kann dieſs verhüten, wenn man bey dem Hereinſtrecken des Fingers gegen den Steg, die Hand gleichsam gegen den Sattel zu drückt, und so diese gleichsam rückgängige Bewegung der andern entgegen setzt. p) Umgekehrt iſt dieses, wenn man nach der Lage mancher Passage, besonders auch bey Doppelgriffen, den erſten Finger zurücke ziehen muſs, ohne die Lage der übrigen Finger zu ändern. Hier muſs der 4te Finger feſt sitzen, und sich gleichsam gegen den Steg hereindrücken. q) Oefters trifft es sich, daſs einer oder der andere Finger doppelt genommen wird, r) welches eine beym Heruntergehen besonders dienliche Art iſt, von einer Lage in die andere zu kommen, doch muſs man sich hiebey in Acht nehmen, daſs dieses so sanft und angenehm, als möglich, geschehe, damit kein schleppender Vortrag oder ein Geheul dadurch entſtehe. s) Auch im Hinaufgehen kann dieser Vortheil angewandt werden. t) Das Beyspiel bey q) die bey s) und t) sind auch auf das Violoncell anwendbar, nur ändert sich die Fingersetzung, ſtatt des 1ten der Daumen u. s. w.



6) Das geschwinde Verlassen einer Lage, um durch das Einsetzen bey irgend einem Tone eine andere Lage zu gewinnen, ift auch ein vorzüglicher Vortheil, so wohl im Hinauf, als Heruntergehen, besonders wenn dieses Springen bey einer leeren Saite Statt finden kann. u)

Ein vorzüglicher Vortheil beym Heruntergehen ift das Zurücksetzen um einen, bey manchen Stellen um mehrere Finger, wodurch man eine neue Lage der Hand gewinnt. v) Dieses Beyspiel ift auch auf das Violoncell anwendbar, nur mufs ftatt des 1ten Fingers der Daumen genommen werden.

Das sogenannte Ueberlegen der Finger, wenn ein Ton nach Erfodernifs der Stelle mit einem andern als dem gewöhnlichen Finger gegriffen werden mufs, gehört auch unter die wesentlichen mechanischen Vortheile, indem sich manche Stellen ausserdem entweder nicht gut, oder gar nicht vortragen lafsen, was vorzüglich bey Doppelgriffen eintrifft. w)

Bey x) sind noch einige Beyspiele von besondern Ausftreckungen der Finger.

Bey y) wird der erfte Finger zurückgezogen.

Ueber die letzteren Fälle bey w) x) und y) sind für die Violoncellspieler in der Violoncellschule hinlängliche Beyspiele bey dem § 7 von den Doppelgriffen enthalten.

Sollte aber keiner von den gegebenen Vortheilen bey irgend einer Stelle seine Anwendung finden, und man mufs eine höhere oder tiefere Lage geschwind verlafsen, und in eine tiefere oder höhere springen, so kann man jener Note, von der man abspringt, oder auch noch jener dazu, bey welcher man wieder einsetzt, etwas am Zeitwerthe abbrechen, während dem man die neue Lage zu gewinnen sucht, was sich sehr gut thun läfst, wenn die erfte Note etwas mehr Zeitwerth enthält, Z. B. punktirt ift. z) Auch kann man eine oder einige Noten hie und da auslafsen, aber doch so, dafs es weder als Hilfsmittel kann bemerkt werden, noch der Zusammenhang darunter leide. Beyspiele hierüber findet man in der Singschule bey dem Artikel von den Vortheilen beym Athemhohlen S. 46.



Der Lehrer wird es am beften aus den Fortschritten des Schülers bemessen können, ob er diese, und welche Beyspiele er mit demselben durchnehmen dörfe. Sie sind auch nur dafür hergesetzt, dafs sich derselbe in zweifelhaften Fällen Raths darinn erhohlen solle.

Wir bemerken übrigens, dafs man den Schüler, besonders im Anfange gewöhnen solle, so lange in einer Applicatur alles, was möglich ift, zu spielen, bis derselbe eine gänzliche Feftigkeit darinn sich errungen hat. Deswegen wird es gut seyn, das Beyspiel aa) in alle Lagen und Tonarten zu versetzen, und dasselbe den Uebungen des Schülers beyzugesellen.

Zur Erleichterung des Anfängers geben wir noch ein Beyspiel von schwierigen Gängen aus den vortrefflichen Etudes vom Kreutzer bey bb)

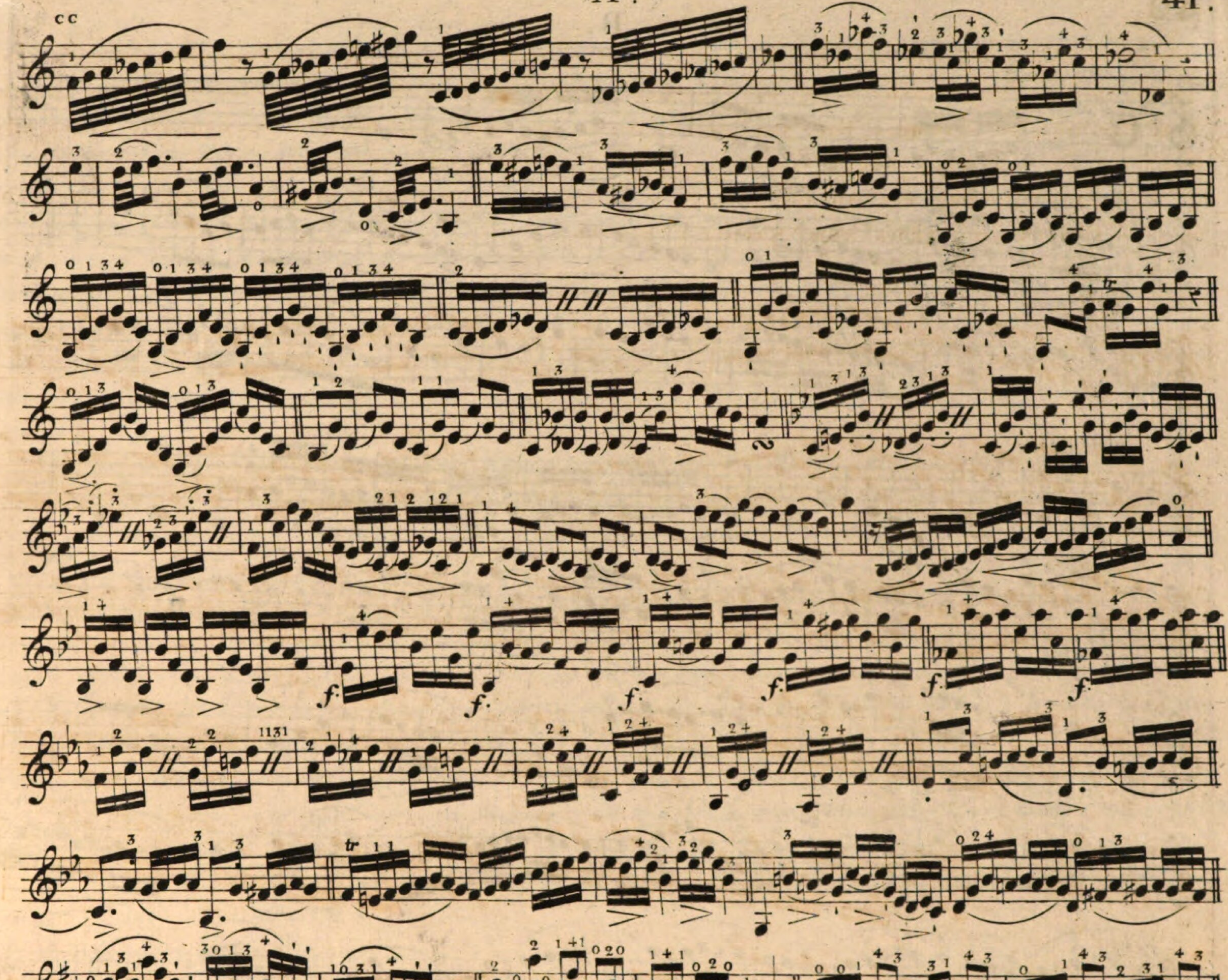
aa)



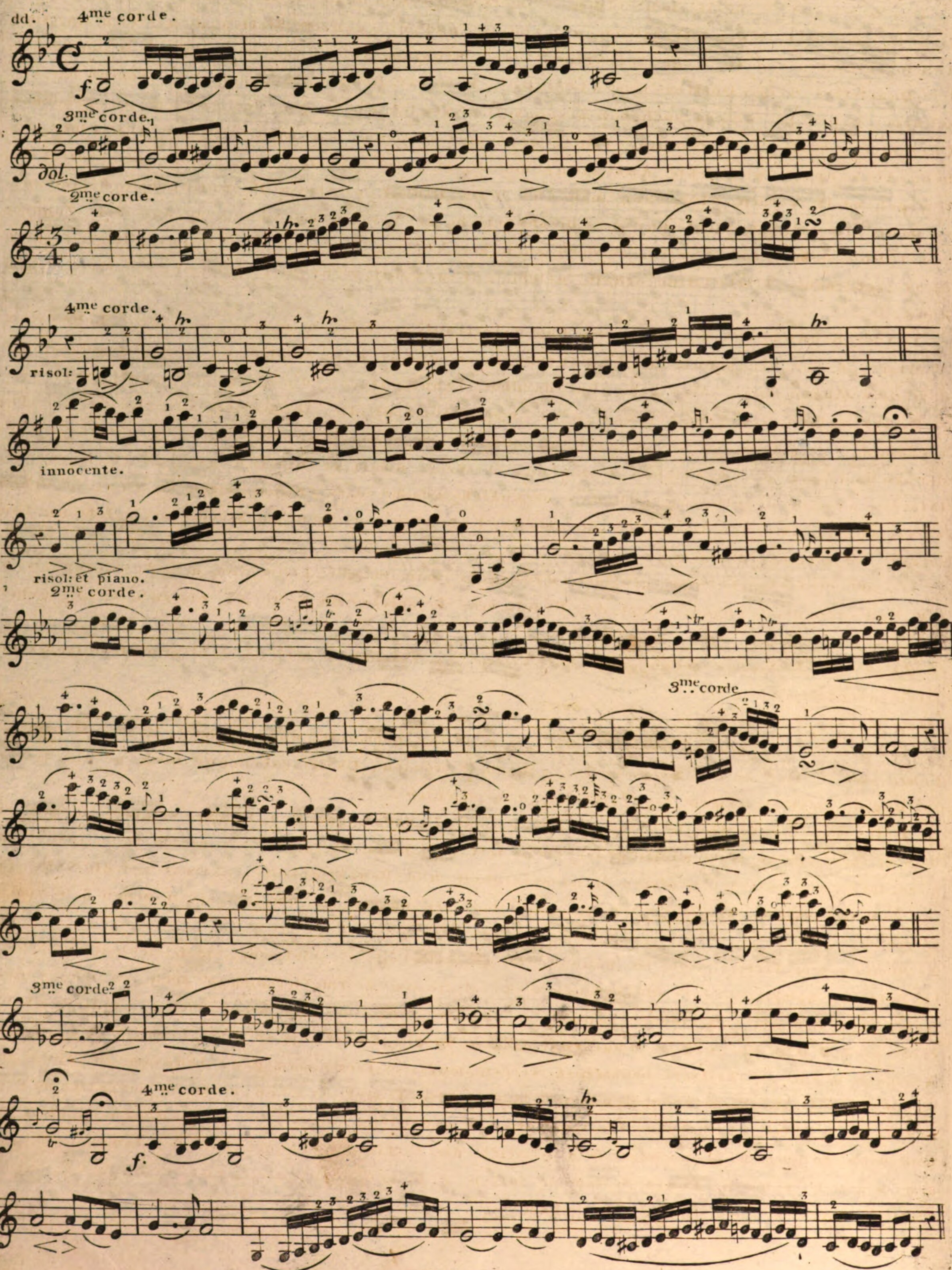
bb)



Mehr über diese Materie zu sagen, verftattet der Raum nicht. Wir wollen daher nur noch zum Behufe manches Schülers einige wenige Beyspiele anführen, wie manche Stellen so wohl leichter und bequemer in irgend einer Lage zu nehmen sind, cc) als besonders, um den in dieser oder jener Stelle gegebenen Charakter wieder zu geben. dd)



B.


dd.
4me corde.
f
3me corde
dol.
2me corde.
4me corde.
risol:
innocente.
risol: et piano.
2me corde.
3me corde
3me corde
4me corde.
f.

Das bereits Verhandelte beut einem aufmerksamen und denkenden Schüler Stoff genug dar, sich in andern Fällen selbst rathen zu können, und die, ganzen Stellen, so wie auch einzelnen Tönen zukommende beste Lage aufzufinden. Das Studium gut gesetzter Stücke Z. B. von Concerten, Quartetten, Trios, Duetten vom Viotti, Rode, Kreutzer, Romberg, Spohr u. a. m., worinn bey den schwereren, und hie und da auch bey gesangvollen Stellen, die Lagen und die dem zu gebenden Charakter gemäfse Fingersetzung häufig angezeigt ift, wird den noch nöthigen Aufschlufs geben. Auch durch geschickte Anwendung der verschiedenen Stricharten, wovon noch weiter unten gehandelt werden wird, kann man sich beym Hinauf- wie beym Heruntergehen helfen, um so mehr, als dadurch nicht nur das Beschwerliche in Veränderung der Lage, was der Zuhörer nie fühlen darf, verdeckt wird, sondern auch der Vortrag eine Art von Mannigfaltigkeit durch die verschiedene Artikulation erhält, welche, gut gewählt, recht viele Wirkung hervorbringen kann.

Ift der Schüler mit den nöthigen Lagen vertraut, so lafse man ihn die ganze Lehre vom Vortrage in der Singschule S. 48 durchnehmen, und eben so spielen, wie es dort angezeigt ift, dafs man singen solle. Man gebe ihm darüber Uebungsftücke, die blofs gesangvoll gesetzt sind, Z. B. arrangirte Gesänge, Arien, u. d. gl., mache ihn auf die Abschnitte, Einschnitte und Perioden, und derselben genaue Bemerkung aufmerksam, lafse ihn bey jedem Einschnitte, bey jeder Fortsetzung des nämlichen Gedankens absetzen, damit er hierinn ganz deutlich werde, lafse sich selbe zergliedern, und sey vorzüglich bedacht, dafs er den Bogen so zu gebrauchen wisse, dafs er alle Schattirungen der musik. Rede einzuverleiben im Stande sey, welche der Tonsetzer derselben einbildete.

Ift der einfache Vortrag gebildet, dann gehe man zu der Lehre von den Auszierungen oder Manieren über, worüber dort die Regeln und Beyspiele von Seite 54 bis zu S. 66 angegeben sind.

Zu diesen Manieren gehört auch der Triller, zu welcher Materie wir hier noch einige Grundsätze nachtragen.

§ 6. Vom Triller.

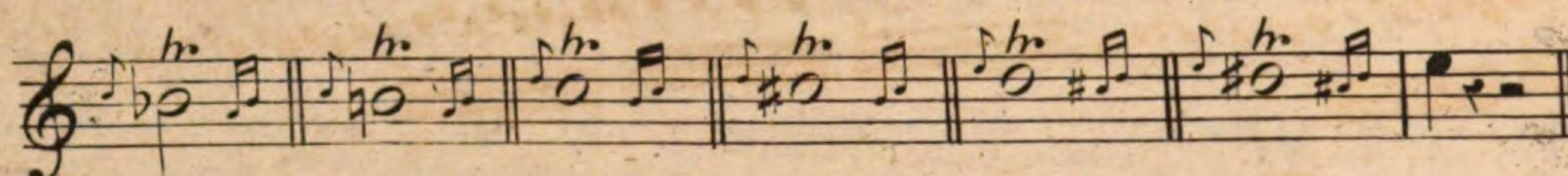
Was ein Triller, wie vielerley er sey, wie man ihn vorbereite, und schliefse, ift bereits in der Lehre vom Triller in der Singschule abgehandelt worden. Es ift daher nur noch nöthig, folgende Regeln beym Schlagen des Trillers zu beobachten.

1) Halte man die Violin in einer feften unbeweglichen Lage. Den Finger, welcher die mit einem tr bezeichnete Note greift, drücke man feft auf; jenen aber, mit dem der Triller ausgeführt wird, lafse man mit der gröfsten Geschmeidigkeit und Beweglichkeit senkrecht auf die Saite fallen, und ihn wieder aufheben, aber nur so weit, als es nöthig ift, um ihm einen neuen Schwung zu geben.

2) Da bey dem Triller nicht so wohl die Geschwindigkeit, als vielmehr die Gleichheit der Schläge in Betracht kömmt, so, dafs die Schläge nicht allein im Zeitmafse, sondern auch an der innern Kraft und Lebendigkeit einander gleich kommen müssen, d. h. dafs nicht nach einem ftarken Schlag einer oder 2 schwache, und so umgekehrt folgen; welche Gleichheit so wohl beym Wachsen, als Abnehmen des Trillers beobachtet werden mufs, so fange man ganz langsam an, ohne aber den Finger fteif zu machen; denn so feft der erfte Finger drücken mufs, so beweglich mufs der andere seyn. Sind die Schläge im langsamen Tempo gleich, so lafse man die Geschwindigkeit nach und nach zunehmen, je nachdem man nämlich die Fertigkeit erlangt hat, den Finger immer auf den nämlichen Punkt fallen zu lafsen, d. h. genau auf die grofse oder kl. Secunde. Sieh den Art. Triller in der Singschule.

3) Die nämliche Aufmerksamkeit, welche man im Anfange auf die Gleichheit der Schläge verwendet, verwende man darauf, den Bogenſtrich hiebey immer langsamer zu üben, denselben zurücke zu halten, damit man auch einen, etwas längeren Triller in einem Bogenſtriche zu vollenden, im Stande sey. Blos durch eine lange, und fleiſsige Uebung wird man in den Stand gesetzt, das Wachsen und Abnehmen der Kraft des Bogens mit dem Wachsen und Abnehmen des Trillers zu verbinden, was sich bey längeren Trillern, besonders bey jenen, bey Finalcadenzen angebrachten, sehr gut ausnimmt.

4) Da die Finger selbſt nicht die gehörige Kraft unter sich haben, der kl. Finger Z.B. schwächer iſt, als die andern, der Triller aber für alle Finger zu schlagen vorkömmt, so muſs man auch denselben mit jedem Finger, besonders mit dem kl. sehr fleiſsig üben, damit bey einer Folge von mehreren, mit verschiedenen Fingern zu schlagenden Trillern, keine Ungleichheit entſtehe. Dienlich hiezu wird folgende Uebung seyn, welche man auf allen andern Saiten fortsetzen muſs.



5) Da die tiefern Saiten langsamer, und die höhern geschwinder schwingen, so folgt, daſs auf den höhern ein geschwinderer, auf den tiefern aber ein langsamerer Triller müsse geschlagen werden. Dieſs iſt ganz besonders bey den übersponnenen Saiten zu beobachten, welche gewöhnlich einen geschwinden Triller nicht gerne ansprechen. Eben so muſs auch der Schlag mit den Fingern bey den höhern Saiten lebendiger, bey den tiefern aber kräftiger seyn, um die Saite in die gehörige Erzitterung zu setzen.

Ein Solospieler muſs auch sogar den Ort beobachten, wo er spielt. Wo mehr Resonanz ist, kann man den Triller langsamer, wo weniger ist, muſs man ihn schneller spielen.

6) Da die Anfänger gewöhnlich, um bald einen geschwinden Triller schlagen zu können, den Körper, oder manche Theile desselben anſtrengen, hie und da den Athem zurückziehen, schnauben u.s.w. so sey man darauf aufmerksam, daſs dieses gleich im Anfange vermieden, und der Triller mit der möglichſten Leichtigkeit, und ohne alle Anſtrengung geschlagen werde; denn das Zusammenziehen der Theile des Körpers, und jedes gewaltsame Zurückhalten hindert die Bewegung der Finger, somit das Herausbringen eines guten Trillers.

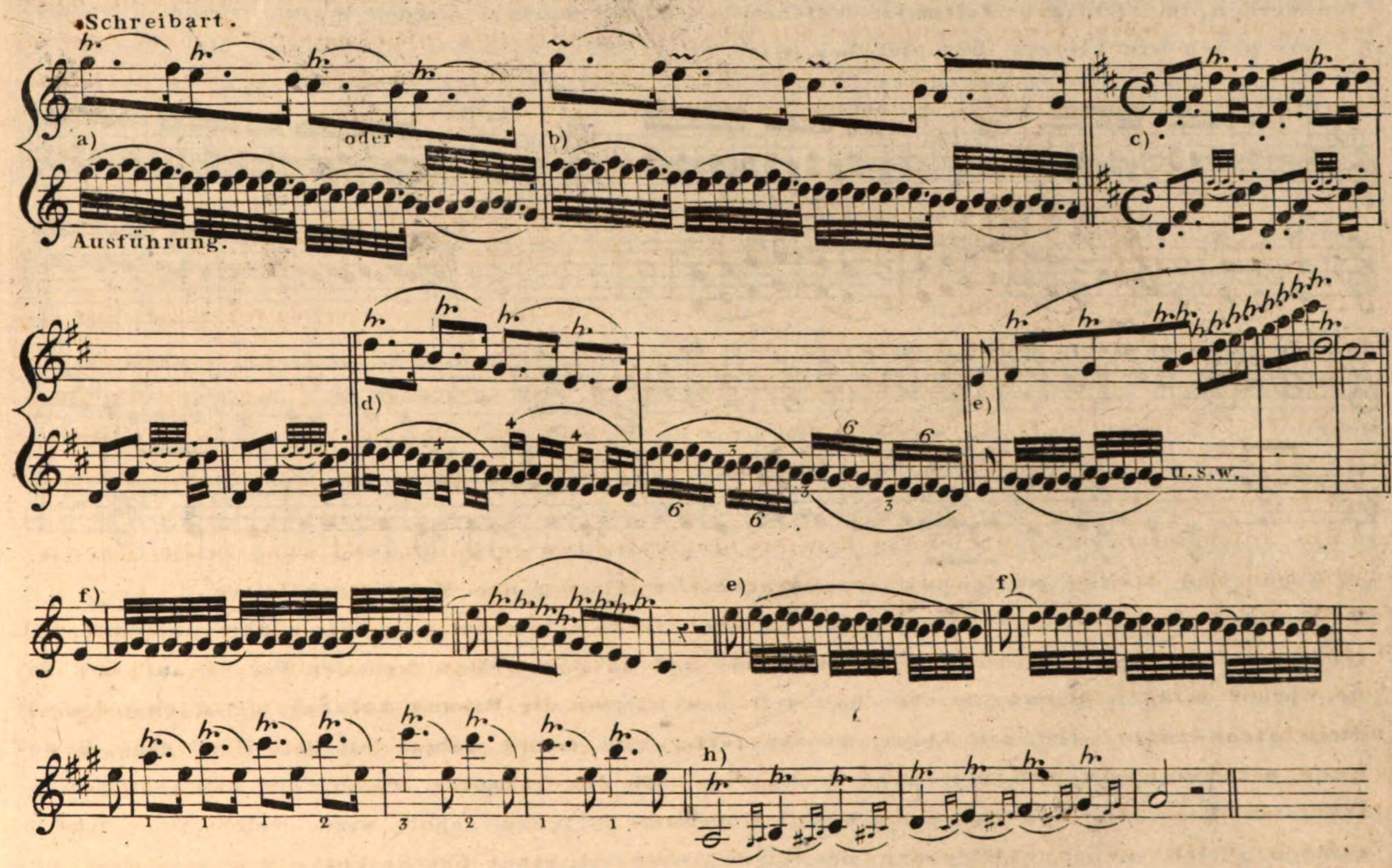
7) Da der Triller auf einer leeren Saite mit dem 1ten Finger nicht geschlagen werden darf, indem er sich schlecht ausnimmt, und keinen Nachschlag hat, so wird er mit dem 2ten Finger in der Applicatur geschlagen. Z. B.



8) Bleibt der Triller unvollendet, so nennt man ihn einen Pralltriller, wie es in der Singschule S. 64 bereits vorkam. Zur bessern Belehrung des Schülers wollen wir einige Arten der Ausführung bey a) b) c) d) hersetzen. Kömmt aber eine Reihe Stufenweise auf und abſteigender Triller, so hat man zu beobachten, daſs man 1) alle Noten in einem Bogenſtriche nehme, oder wenn dieſs nicht möglich seyn sollte, den Strich im Anfange des Taktes, oder überhaupt bey einem guten Takttheile ändere, 2) den Bogen nicht aufhebe, sondern die mit Triller zu spielenden Noten durch einen kaum merkbaren Nachdruck mit dem Bogen gleichsam forttrage, zugleich damit das Fortrücken der Finger vereinige, und so die Töne genau mit einander verbinde. Man kann hiebey den nämlichen Finger, welchen man am bequemſten hält, brauchen, oder auch abwechseln, man kann

mit der obern Note wie bey e) anfangen, oder die Hauptnote zuerft hören lafsen wie bey f).

Es giebt noch eine Art des auf und abfteigenden Trillers, wo jede Note anftatt des Nachschlages einen geschwinden Abfall auf eine leere Saite nach sich hat. g) Man mufs bey solchen Gängen den Triller so lang machen, als wenn es nur eine Note wäre, und der Abfall mufs ganz spät, und beynahe gar nicht gehört werden. Uebrigens kann man jeden Triller mit einem besondern Striche anfangen, oder bey geschwinden Noten mehrere in einem Striche zusammennehmen. Eine Reihe von Trillern kann man auch auf die bey h) angezeigte Weise vortragen, wobey aber der Nachschag kräftig und schnell ausgeführt werden mufs.



9) Bey den Doppeltrillern mufs man die nämlichen Regeln beobachten wie bey den einfachen; nur ift bey denselben eine vorzüglich fleifsige Uebung nothwendig, damit die nöthige Gleichheit der einzelnen Schläge so wohl, als die nöthige gleiche Kraft beyder den Triller schlagenden Finger vorhanden sey. So wie bey den Doppelgriffen überhaupt, so mufs man auch bey den Doppeltrillern darauf sehen, dafs der Bogen beyde Saiten gleich ftark drücke. Es ist bey den Doppeltrillern vorzüglich zu bemerken, ob der Triller auf einer leeren Saite sey, oder nicht. Im letzten Falle hat er seinen gehörigen Schlufs, wie bey i) im erften aber schliefst er wie bey k). Die Triller auf den blofsen Saiten werden meiftens in einer Reihe von Trillern gebraucht, und vorgetragen, wie es bey l) angezeigt ist. Den bey m) angezeigten könnte man auf die dort angegebene Art schliefsen.

10) Es giebt eine Art Triller, der kein Doppeltriller ist, obgleich er beym Doppelgriff gemacht wird. n) Man macht zuweilen diesen Triller bey einem Doppelgriffe, so, dafs man beyde Finger

liegen lafsen, und mit ihnen fortrücken mufs. Sieh o) und p)

Zum Ueberflusse wollen wir noch etwas von dem Triller sagen, welchen Mozart in seiner vortr. Violinschule den begleiteten nennt, weil er von andern Noten noch begleitet wird. Er gehört nicht für den gewöhnlichen Violinspieler. Der vorzügliche Vortheil hiebey ist der, dafs man die untern Noten immer mit solchen Fingern nimmt, dafs der Triller oben ohne Unterbrechung fortgeschlagen werden kann. Man mufs sich daher hiebey aller Lagenveränderungen zu bedienen wissen. Ein anderer Vortheil befteht in der geschickten Wendung des Bogens von der Saite, worauf der Triller geschlagen wird, zu jener, auf welcher die begleitenden Töne gegriffen werden, im richtigen Zeitmafse, welches besonders markirt werden mufs.

Wir geben ein kleines Beyspiel bey q).



Noch einer Manier wollen wir erwähnen, ehe wir diese ganze Materie schliefsen.

Es ist diefs die Bebung, welche mit oder ~~~~ bezeichnet wird. Sie gehört über lange haltende, oder Schlufsnoten, und wird auf folgende Art ausgeübt. Man hält den Finger auf dem Tone, worauf man die Bebung machen will, feft, jedoch, wenn die Bebung anfängt, etwas los, und so wie diese geschwinder wird, den Finger immer fefter, und macht dabey mit der Hand eine Bewegung vorwärts nach dem Stege, und rückwärts nach der Schnecke zu, so, dafs zwischen dem beftimmten Tone eine Schwebung nach der Höhe und Tiefe zu gehört werde, welche jenen Schwingungen gleich kömmt, welche man nach dem Anschlage einer Glocke hört. Man sey aber nur sparsam in deren Anwendung, hauptsächlich nur an den oben angezeigten Orten. In langsamen Stücken wird die Bewegung langsamer, in geschwinden schneller gemacht, doch aber im richtigen Beobachten des Zeitmafses, daher man den Nachdruck mit dem Finger allzeit bey der erften Note jedes Viertheils, in der geschwinden Bewegung aber auf der erften Note eines jeden halben Viertheils anbringt.

Hat der Schüler nun die Lehre vom Vortrage, und den wesentlichen Manieren inne, so lafse man ihn folgende Grundsätze in Hinsicht der Bogenführung durchgehen, und gehörig einüben.

§ 7. Von der Bogenführung.

Die Regeln der Bogenführung überhaupt, in so fern diese die verschiedene Schattirung, das Abnehmen und Zunehmen, so zu sagen, die innere Organisation des Bogenftriches betrafen, sind bereits erklärt worden, es ist daher nur noch übrig von der Art zu handeln, wie der Bogen nach dem Charakter jedes einzelnen Stückes, und jenem der einzelnen Stellen müsse geführt werden. Ohne diese Kenntniss entbehrt der Violinspieler die wichtigften Mittel zur Wiederge-

bung des in der Lehre vom Vortrage bestimmten Ausdruckes, so wie überhaupt die Nettigkeit (Reinlichkeit des Spiels) die Ründe des Tons, und der besondere Nachdruck, den man hauptsächlich bey gestoßsenen Noten durch den Strich hervorbringt, vorzüglich von der Art abhängen, wie man den Bogen führt, d. h. von dem Platz, wo man streicht, und von der gröfseren oder geringeren Länge, welche man den Strichen giebt. Da es unumgänglich nöthig ist, den Bogenstrich zu verlängern, wenn man zugleich Kraft und Ausdehnung in einen Strich legen will; ferner ihn zu verkürzen, wenn die Bewegung und der Charakter des Stücks es fodern; endlich ihn noch kürzer und nachdrucksvoller zu nehmen, in Fällen nämlich, wo es die Mannigfaltigkeit des Ausdrucks erheischet; so geben wir hier nur einige Beyspiele, von denen der Zögling um so leichter die Anwendung auf alle andere Fälle wird machen können, als er die Regeln der Darstellung jeder Stelle in der Lehre vom Vortrage, so deutlich und bestimmt, als möglich erhalten hat.

Im Adagio, überhaupt bey allen gesangvollen Stellen, vorzüglich jenen von einem tiefern Ausdrucke, wo alle Töne langsam gehalten werden müssen, soll man den Bogen von einem Ende zum andern gebrauchen, und alle Töne so gebunden, als möglich vortragen. a) Oder sollen sie ausdrücklich abgestofsen werden, so mufs man ihnen ihren ganzen Werth geben, mit derselben Länge des Bogens. b)

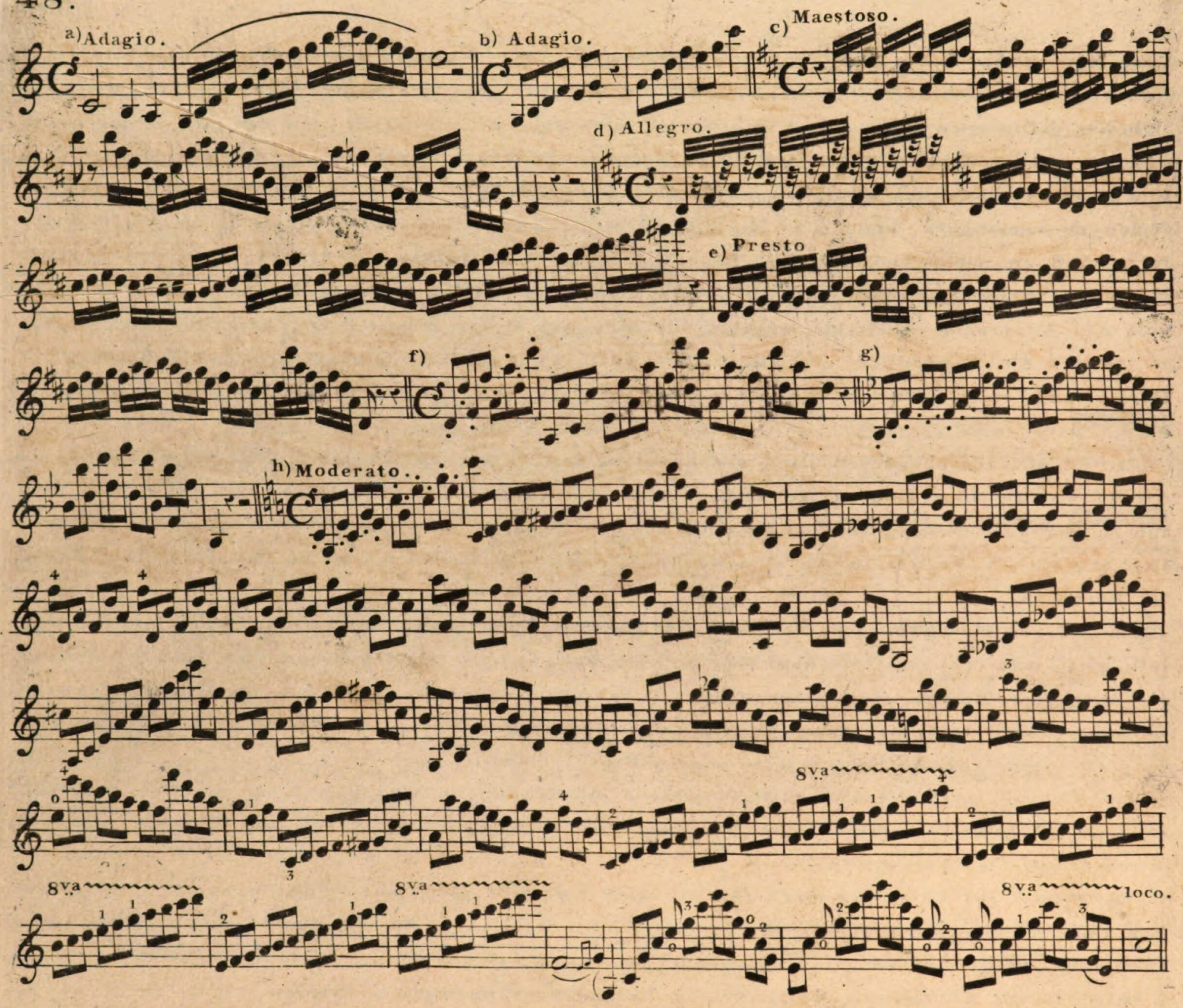
Im Allegro maestoso, oder Moderato assai, wo der Bogenstrich rascher, und entschlossener seyn soll, mufs man der abgestofsenen Note so viel Umfang, als möglich geben, und dazu ohngefähr die Mitte des Bogens gebrauchen, damit die in volle Schwingung versetzte Saite einen runden Ton gebe. Hier soll man auch die Herunter- und die Hinaufstriche lebhaft machen, so, dafs hinter jeder Note gleichsam eine kleine Pause kömmt. c)

Im Allegro mufs der Bogenstrich weniger Ausdehnung haben. Man fängt die Note ohngefähr am Ende des dritten Viertheils von der Länge des Bogens an, und man spielt die Töne, ohne sie durch Pausen zu trennen. d)

Im Presto, wo der Strich noch rascher, und lebhafter seyn mufs, giebt man der abgestofsenen Note noch weniger Ausdehnung. Man spielt hier ebenfalls um die Gegend von drey Viertheilen des Bogens, aber man mufs sich doch bemühen, den Strich so lang zu nehmen, als es nöthig ist, um die Saite in vollkommene gleiche Schwingungen zu setzen, damit die Töne so weit, als möglich, in die Ferne reichen, jede Note gehörig anspricht, und man seinem Spiele Kraft und Feuer geben könne. Je länger man die Bogenstriche macht, desto mehr Wirkung werden sie an der rechten Stelle thun: aber man darf nichts übertreiben, sondern mufs sich immer bemühen, seinen Strich nach dem Mafse seiner Kräfte einzurichten. e)

Das Stofsen unterscheidet sich eigentlich in 2 Arten, in den kräftigeren, und gelinden Stofs.

Bey jenem mufs der Strich mit der Spitze des Bogens gemacht, und mit Festigkeit ausgeführt werden. Er dient dazu, gegen die ausgehaltenen melodischen Stellen einen Contrast hervorzubringen, und ist von grofser Wirkung, wenn man ihn am schicklichen Orte gebraucht. f) Er wird eben so bey Triolen angewandt. g) Um ihn gut, das heifst weder hart, noch trocken auszuführen, mufs man jede Note scharf herausstofsen, indem man die Saite rasch angreift, und dem Bogen die nöthige Länge giebt, um den Ton rund und voll zu machen. Alle diese Töne müssen unter sich vollkommen gleich seyn, weshalb man dem Hinaufstriche ein wenig mehr Stärke geben mufs, da bey diesem der Druck natürlich etwas schwieriger ist, als beym Herunterstriche. h)



Beym gelindern Stoſse (staccato) wo man mehrere Noten auf einem und demselben Bogenſtriche kurz abſtöſst, muſs zwar auch alles mit der Spitze des Bogens ausgeführt werden, ohne daſs aber der Bogen von der Saite aufgehoben wird, doch darf man hier so wenig Bogenlänge, als möglich, gebrauchen, wenn die Töne deutlich werden sollen, und man muſs die erſte und die letzte Note durch den Druck heben.

Man muſs im Staccato alles Harte, Schwerfällige vermeiden. Man laſse dem Bogen in der Hand freies Spiel, halte die Hand frei, und drücke nur den Daumen ein wenig feſter an den Bogenſtock an. Um es gehörig zu lernen, muſs man die Uebung ganz langsam vornehmen, bey jedem Tone inne halten, und alles Gesagte beobachten. Man macht es auch mit dem Herunterſtriche, fängt aber dann mit der Mitte des Bogens, oder auch noch höher an, nach Beschaffenheit der Noten, die man vortragen will. Eine sehr gute Wirkung macht auch die Accentuation mancher Noten in einem ganzen Laufe, welcher staccato gespielt wird. Ein vortreffl. Beyspiel vom Kreutzer über alles dieſs ist bey k).





Der kräftigere Stoſs wird gewöhnlich mit groſsen Punkten oder Strichen, der gelindere mit kleinen über die Noten gesetzten Punkten angedeutet, obgleich man sich auf diese Bezeichnungsart nicht ganz verlaſsen kann. Das Staccato wird aber in der Regel mit kleinen Noten, die noch durch einen langen Bogen verbunden sind, wie in dem obern Beyspiele angedeutet. Steht aber blos unter einer oder einigen Noten Staccato, so bedeutet es, daſs diese Noten nicht so wohl in einem Bogenſtriche, als vielmehr überhaupt kurz sollen vorgetragen werden.

Noch eine Art des gelindern Stoſses wird durch das unter den Noten gesetzte Wort Sciolte ausgedrückt, welches frey, ungebunden heiſst. Sie sollen also mit Leichtigkeit, ohne Steifheit, sondern vorzüglich mit vieler Beweglichkeit des Handgelenkes gespielt werden.

Was dem Violinspieler von den sogenannten Flageolet Tönen zu wissen nöthig iſt, kann er in der Violoncellschule § 9 finden, und auf sein Inſtrument leicht übertragen.

Oefters wird auch zu manchen Stellen, sul ponticello gesetzt. Es zeigt an, daſs bey diesen der Bogen ganz nahe am Steg, und ganz leicht über die Saiten hin geführt werden soll, wodurch das Inſtrument eine eigene Art Ton giebt.

Die Regeln, wie man Noten verbinden, (schleifen) oder ſtoſsen solle, sind bereits gegeben, es iſt uns daher nur noch übrig von der Art zu handeln, wie dieses zum Vortrage ganzer Passagen angewendet wird. Wir kommen also zu der Lehre

§ 8. Von den verschiedenen Stricharten.

Demjenigen, der nur einigermaſsen den Namen eines Violinisten verdienen will, können wir nicht genug anrathen, diese Lehre mit allem Fleiſse zu ſtudieren, und alle Beyſpiele sich ganz eigen zu machen, indem er dadurch Herr seines Bogens im Vortrage aller Art von Passagen wird, zu deren mannigfaltigen und brillanten Darſtellung er eben dadurch die meiſten Mittel erhält. Wir werden daher aus den schon erwähnten Etudes vom ber. Kreutzer einige ganz genügende Beyspiele bey A) über die Vortragsart der Passagen im Vierviertheils, bey C) im $\frac{6}{8}$ theils Takte, bey B) der Triolen überhaupt, bey D) der verschiedenen Arpeggios geben, deren fleiſsiges Studium gewiss dem Schüler alle die oben erwähnten Vortheile zuführen wird. Hiebey müssen wir aber erinnern, daſs der Schüler beym Durchſtudieren dieser, genau auf

die Anwendung der oben gegebenen Regeln über jede Art des Striches, des Schleifens, so wie des verschiedenen Stoſsens sehe, vorzüglich die Gegensätze dieser beyden Vortragsarten, besonders, wenn sie in einer Passage vereiniget seyn sollten, beobachte, überhaupt diese Uebungen nicht blos mechanisch, sondern mit Geiſt und Feuer übe. Wir haben daher mehrere davon mit den hiebey zu beobachtenden Schattirungen bezeichnet, um manchem Schüler eine bessere Vorſtellung hievon beyzubringen, ohne aber dadurch eine feſte Beſtimmung jeder dieser Vortragsarten geben zu wollen, was sich in dem nie zu begränzenden Gebiethe der Kunſt nicht thun läſst.

A.

Mit jeder der ganz kurz angezeigten 14 Stricharten muss das folgende Allo. moderato durchgespielt werden.



Allo. moderato.

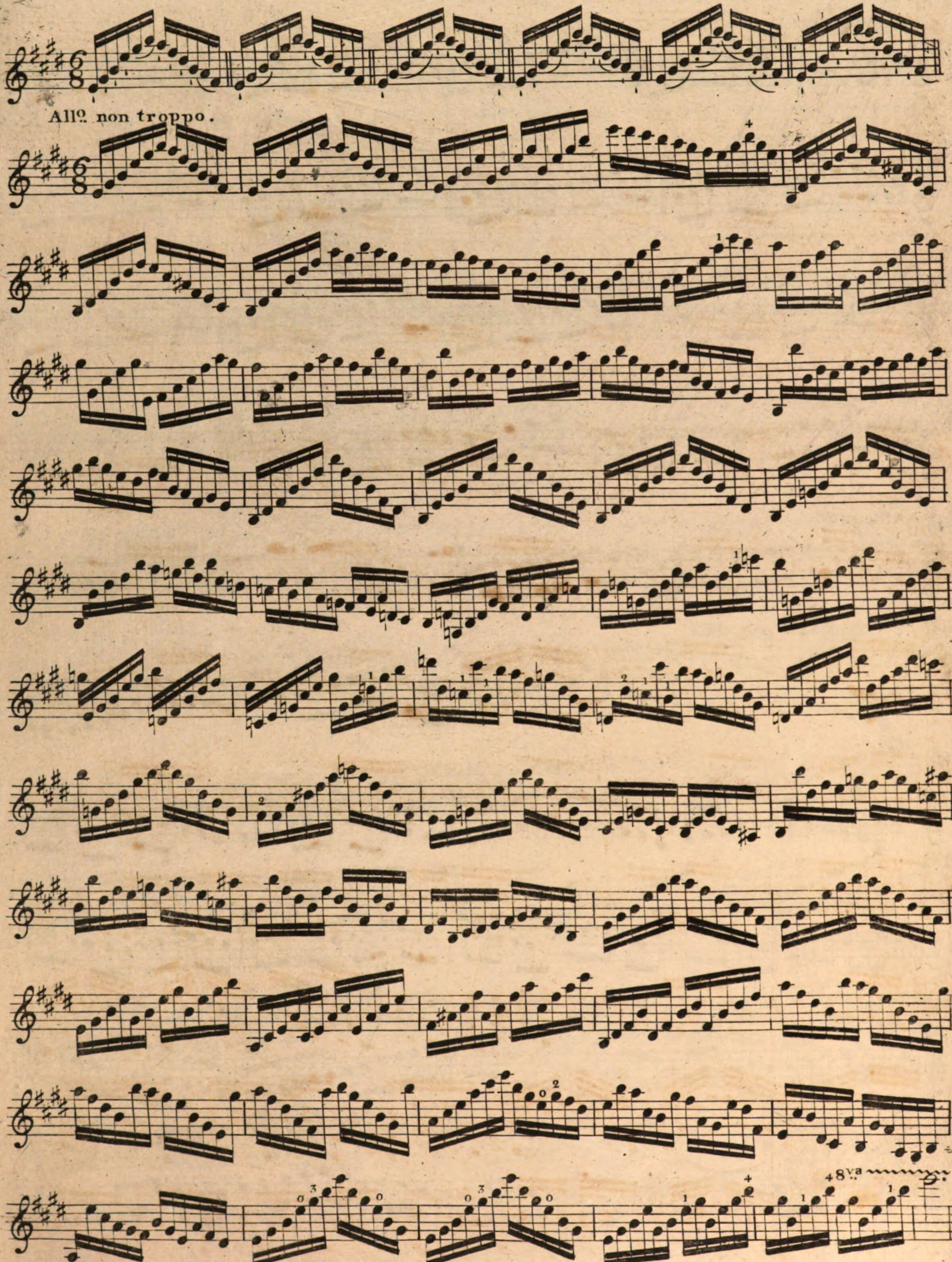




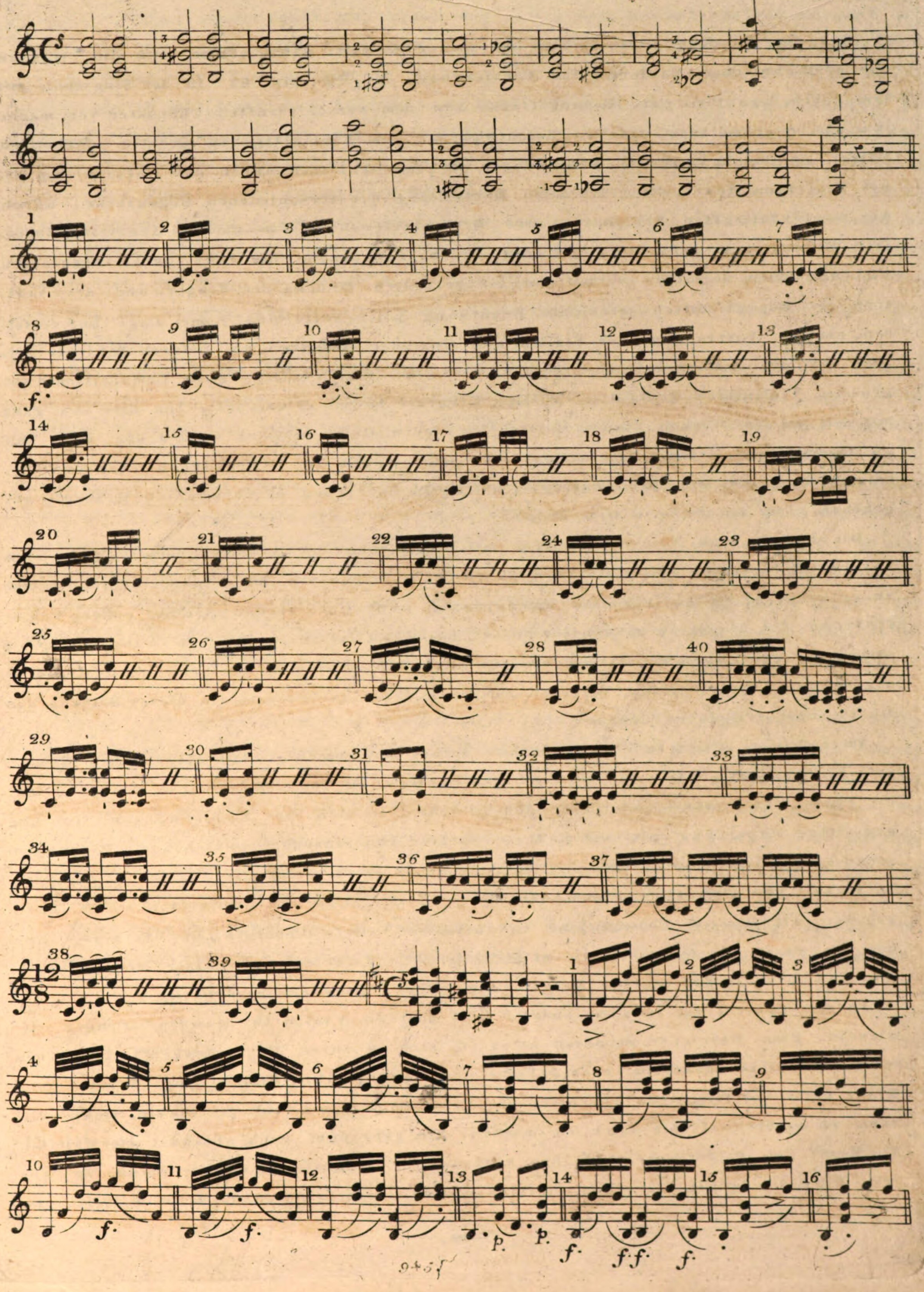
All.º mod:



C.



D.



Hat der Schüler dieses alles in seiner Gewalt, dann nehme man die Lehre von den willkührlichen Manieren und Verzierungen S. 72 bis 81 in der Singschule mit ihm durch, lege ihm gute Uebungsstücke von dem verschiedenften Charakter vor, mache ihn wieder aufmerksam auf den Reichthum der dem Violiniften zu Gebothe ftehenden Mittel, um das Kräftige zu heben, durch das Wachsenlafsen, durch das Herausziehen eines kräftigen Tones, der geiftvollen Darftellung der verschiedenen Gegensätze, durch die mannigfaltigften Stricharten und Articulationen; so wie, um die sanfteften, innigften Stimmungen darzuftellen, durch ein schönes Tragen des Tons, durch Nachlafsen und Abnehmen desselben vermittelst des gelindern Drucks der Finger, und des sanftern des Bogens, durch geschickte Benutzung jeder Saite, und jeder Lage auf derselben, um dem Vortrage ganzer Stellen, und einzelner Gedanken die dadurch bewirkte eigene Art des Ausdrucks zu verleihen, und gebe ihm besonders gute Compositionen von grofsen Violiniften Z. B. Rode, Baillot, Kreutzer in die Hände, lafse ihn aber erst ganz mit dem in den Werken dieser Meifter liegenden Geist bekannt werden, ehe man ihn zu andern Compositionen übergehen läfst. Hier mögen die Bemerkungen über die Vortragsart der verschiedenen Tonftücke, welche in der schon oft erwähnten V. Schule angegeben sind, am rechten Orte ftehen.

„Die Sonate, eine Art von Concert mit Weglafsung des Accompagnements, giebt dem „Spieler Gelegenheit, seine Stärke glänzen zu lafsen, einen Theil seiner Kunstfertigkeit „zu entwickeln, sich allein, ohne Zurüstungen, ohne Unterbrechung, ohne andere Unter„ftützung, als die des begleitenden Basses hören zu lafsen. Ganz sich selbst überlafsen „nimmt er seine Nuancen, seine Contraste aus sich selbst, und ersetzt durch die Man„nigfaltigkeit, die er seinem Vortrage zu geben weifs, die Effecte, die dieser Gattung der „Musik sonst fehlen würden.

„Im Quatuor opfert er den Reichthum seines Inftrumentes dem allgemeinen Effecte „auf. Er spielt im Geifte dieser ganz andern Gattung von Musik, deren reitzender Dia„log einer Unterhaltung von Freunden gleicht, die sich ihre Empfindungen, ihre ge„genseitige Zuneigung mittheilen. Ihre zuweilen von einander abweichende Meinungen „verursachen eine lebhafte Discussion, in welcher einer nach dem andern seinen Satz „entwickelt, und dann willig dem Anftofse folgt, der allen von dem erften unter ihnen „gegeben wird, dessen Uebergewicht sie fortreifst. Diefs Uebergewicht entspringt nur „aus der Kraft der Gedanken, die er ins Klare setzt. – er soll es weniger dem Glanze „seines Spiels, als der sanften Ueberredung seines Ausdrucks verdanken.

„In dem Concert ist es ganz anders. Hier soll die Violin ihr ganzes Vermögen ent„wickeln. Zum Herrschen gebohren zeigt sie sich in ihrer Herrscherkraft. Ein zahl„reiches Orchester gehorcht ihrer Stimme, und kündigt ihre Erscheinung durch den „Glanz eines vollftimmigen Vorspiels an. In Allem, was sie thut, ftrebt sie mehr, die „Seele zu erheben, als sie weich zu machen. Sie gebraucht nach einander die Majeftät, „die Kraft, das Pathetische, und ihre wirksamften Hilfsmittel, um die Menge zu rüh„ren. Entweder wählt sie einen zierlichen, und einfachen Gedanken, der in veränderter

„Geftalt immer wiederkehrt, und immer den Reitz der Neuheit behauptet, oder sie „tritt auf mit einem edlen Hauptsatze, den der Spieler mit Freiheit vorträgt, und „dessen Charakter er entwickelt in Passagen, die er mit Kraft und Leben, in Melo= „dien, die er mit lieblicher Sanftheit darftellt. Tief bewegt im Adagio verweilt er „langsam und feierlich auf den rührendften Tönen. Bald läfst er sein Spiel und „seine Fantasie in Harmonien voll Ernst und Andacht umherirren, bald ergiefst „sich sein Schmerz in abwechselnd klagenden und zärtlichen Accenten, bald edel, „majestätisch erhebt er sich mit Stolz über jedes gemeine Gefühl, und giebt sich ei= „ner höhern Begeifterung hin. Die Violine hört auf ein Inftrument zu seyn, sie wird „eine Seele voll Töne; sie dringt durch den Raum, um das Ohr des zerfreuteften Zu= „hörers zu fesseln, und in der Tiefe seines Herzens die einklingende Saite an= „zuschlagen.

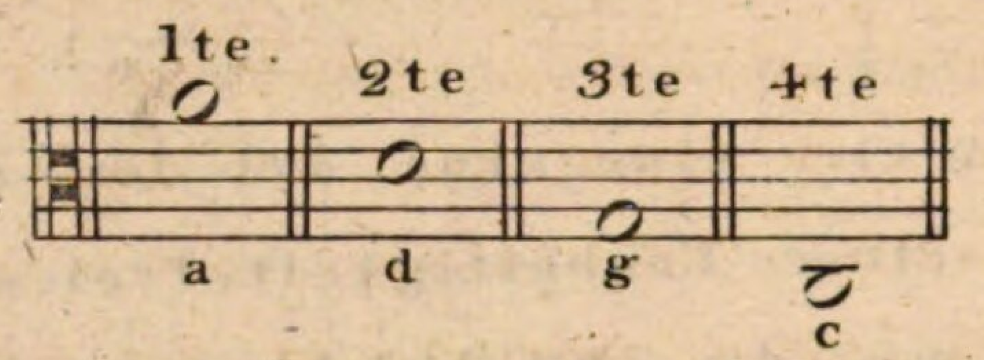
„Das Presto bietet dem Spieler eine neue Art des Ausdrucks dar. Schnell wechselt „er Ton und Charakter, um seiner Lebhaftigkeit freies Spiel zu geben. Er theilt „seinen Zuhörern das Feuer mit, das ihn belebt; er reifst sie in seinem Schwunge mit „sich fort. Seine Kühnheit frappirt, und erregt Staunen: sein Gefühl, das ihn auch „hier nicht verläfst, rührt. Er läfst die kräftigften Stellen, wie Blitze leuchten; gleich „darauf, wie im Uebermafse der Leidenschaft erlischt sein Spiel. Seine Kraft scheint er= „schöpft, entweder durch den rauschenden Ausbruch der Freude, oder durch die Beäng= „ftigungen des Schmerzens. Doch er ermannt sich allmählig, er verftärkt die Kraft des „Tons, er verdoppelt die Effekte, seine Begeifterung erreicht den höchften Gipfel, bis „der Enthusiasmus den Hörer, wie den Spieler erfüllt, beyde gleich bewegt, und sie in „jenes so wonnevolle Entzücken einwiegt, das nur der wahre Ausdruck zu schaffen „vermag.„

Diese vort. Anweisungen und Hinleitungen zum wahren Vortrage suche der Schü= ler anzuwenden, und mit Beobachtung derselben lafse man ihn Stücke von andern grofsen Meiftern, Viotti, Romberg, Spohr u. a. versuchen, zeige ihm von jedem die Abweichung und das Uebereinftimmende in der Behandlung dieses Inftrumentes, und gewöhne den Schüler immer mehr selbst zu ftudieren, indem man ihn nur hie und da auf die verschiedene Darftellungsfähigkeit mancher Stellen aufmerksam macht, ihn so vor Ein= seitigkeit bewahrt, und seinen Geift zum Selbstforschen gewöhnt.

Dann wird der Schüler um so wichtigere und schnellere Fortschritte machen, je langsamer, gründlicher und genauer jeder Schritt in seiner Bildung beobachtet wurde.

Von der Viola.

Es wird nicht nothwendig seyn, etwas über den Werth und die Nothwendigkeit dieses Inſtrumentes zu sagen, welches bey jeder 4ſtimmigen Inſtrumentalmusik von Geigen eben so nothwendig ist, als die 2te Mittelſtimme bey der 4ſtimmigen Gesangmusik. Auch die Proportion ihres Baues zu jener der andern Geigeninſtrumente beweist ihre Nothwendigkeit, indem die Violin 2, die Viola 4, das Violoncell 8 und der Contrebass 16 Fuſs haben sollte, wodurch die gehörige Abſtufung in den Tonverhältnissen beobachtet ist, was zur vollkommenen Würkung einer gut gesetzten Musik äusserst wesentlich dient. Man nennt sie auch Violetta, Alto Viola, weil sie den Altschlüssel führt, oder Bratsche. In Hinsicht des Baues kömmt dieses Inſtrument ganz mit der Violin überein; nur hat es ein gröſseres Corpus, und alle Saiten ſtimmen um eine Quinte tiefer, so daſs die erſte, wie bey dem Violoncell, a, die 2te d, die 3te g, und die 4te c ſtimmt.



Die 2 letztern sind, wie es schon oben in den allgem. Bemerkungen erwähnt wurde, mit Silberdrath übersponnen. Da die Saiten bey ihrem gröſseren Corpus länger sind, und der Ton tiefer als auf der Violin, so erhält ihr Klang einen eigenen Charakter von Sanftheit, welcher, wenn er gehörig wiedergegeben wird, sich vortrefflich ausnimmt. So übereinſtimmend daher in Allem übrigen ihre Behandlung mit jener der Violin ist, so unterscheidet sie sich doch darinn, daſs dieses Inſtrument noch weit gesangvoller gespielt werden muſs, als jenes, und die Töne alle weit gehaltener müssen vorgetragen werden. Sie nähert sich daher in diesem Punkte etwas dem Violoncell, sieh den § 1 der Violoncellschule, ohne daſs jene Kraft zur Erzeugung der gehaltvollen Töne, wie bey den dicken Saiten jenes erfodert wird, im Gegentheile nimmt sich eine gewisse Leichtigkeit, welche die Klänge gleichsam an der Spitze berührt, vorzüglich bey manchen Stellen gut aus. Wegen dieser ihr eigenen Behandlung sind auch nicht alle jene in der Violinschule angeführten Stricharten bey ihr anwendbar. Man suche nur die gesangvollſten aus, denn nur diese werden die beſte Wirkung auf diesem Inſtrumente machen. Besonders wichtig ist dieses in Hinsicht der Deutlichkeit bey Passagen, welche entweder ganz, oder theilweise auf den 2 untern gesponnenen Saiten gespielt werden. Ueberhaupt gehört ein besonderer Vortheil, und ein eigener Fleiſs dazu, diese beyden Saiten gehörig behandeln zu können. Greift man sie zu wenig an, so kömmt kein verhältnissmäſsig ſtarker Ton zum Vorscheine, geschieht es zu viel, so geben sie einen dumpfen Klang, welcher sogar hie und da überschlägt.

Gewöhnlich wird die Viola nicht über das g auf der erſten Saite, höchſtens bis in das hohe a gesetzt. Bey Concerten, oder besondern Soloparthien aber setzt man sie höher. Doch werden gute Tonsetzer immer die groſse Höhe vermeiden, indem sich solche Stellen bey etwas ſtärkern Saiten, vorzüglich den 2 höhern nicht wohl spielen laſsen, und bey dünnern der Klang jenem der Violin zu nahe kömmt, und seinen eigenen Charakter verliert, nebstdem, daſs sich selten eine so groſse Hand findet, welche diese gehörig herausbringen kann.

Uebrigens läſst sich die ganze Violinschule zum Unterrichte des Violaspielers anwenden, nur müssen alle Beyspiele um eine Quinte tiefer, somit in andere Tonarten Z. B. c ins f, g ins c, d ins g u. s. w. versetzt werden. Sollte ein oder das andere Beyspiel zu hoch gehen, so wird es der Lehrer ändern, und dem Inſtrumente anzupassen wissen.

Vom Violoncell.

§ 1. Werth und Charakter des Inftrumentes.

Eines der wichtigften, und bey jedem Orchester unentbehrlichften Inftrumente ist das Violoncell.

Indem es, als blofses Bassinftrument betrachtet, vorzüglich dazu dient, den Tönen des Contrebasses mehr Beftimmtheit zu geben, welche denselben theils wegen der verhältnissmäfsig weit langsameren Schwingungen der langen und dicken Saiten desselben, theils wegen der selten ganz reinen Behandlung dieses Inftrumentes fehlt, hat es ausserdem meiftens die Mittelftimme des Tenors zu versehen, und bey dem Singchor, besonders in der Kirchenmusik ift ihm die Unterftützung der Sänger vorzüglich in fugirten und andern contrapunctischen Sätzen angewiesen, wo es zur Erleichterung derselben den Eintritt oft jeder Stimme mitangeben mufs. Da ihm nun nebstdem bey dem Recitativ ohne Begleitung obliegt, nicht allein die Grundftimme mitzuspielen, sondern auch (hauptsächlich im Ermanglungsfalle eines andern Begleitungs Inftrumentes) die Harmonie oder die Accordenfolge und zwar so anzugeben, dafs dem Sänger der Anfangston, so zu sagen, in den Mund gelegt wird, wobey er noch sogar in Hinsicht der Stärke oder Schwäche, der Kraft oder des Sanften in der Begleitung auf den Charakter jeder Stelle Rücksicht nehmen mufs, so sieht man daraus, dafs ein Künstler auf dem Violoncell nicht allein Herr seines Inftrumentes seyn, sondern auch genaue Kenntniss von allen Schlüsseln, verbunden mit der Fertigkeit, selbe sogleich auf seinem Inftrumente ausüben zu können, und nebstdem viele gründliche Kenntnisse über den Geist des musikalischen Ausdrucks, vorzüglich in der Harmonielehre haben müsse. Daher ist auch der Posten, besonders des erften Violoncellisten bey einem Orchester so wichtig, und ehrenvoll, so wie es auf der andern Seite selten ist, einen demselben ganz gewachsenen Mann zu finden. Um diesen Erfodernissen Genüge zu leiften, ist es vor allem nothwendig, den Mechanismus dieses Inftrumentes genau zu ftudieren, welchem nebst jenen, bey allen Geigeninftrumenten eintreffenden Schwierigkeiten in Erzeugung eines reinen, guten Tons, noch jene einer ziemlichen Unbeftimmtheit und Vervielfältigung der sogenannten Applicaturen oder Lagen anklebt, woran die weiten Griffe auf diesem Inftrumente Schuld sind. Es wäre daher allerdings gut, wenn jene, welche sich diesem Inftrumente widmen wollen, schon etwas Violin spielen könnten, wodurch sie, schon mehr mit den verschiedenen Lagen auf dergleichen Geigeninftrumenten bekannt, weit eher im Stande wären, sich bey schwierigen Stellen zu helfen.

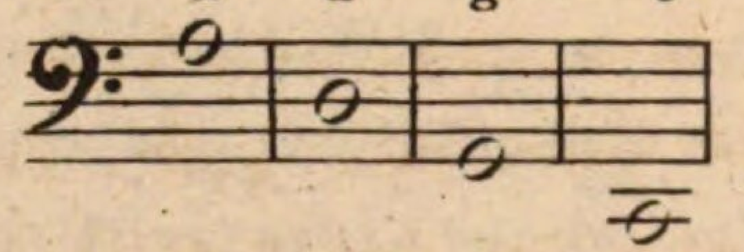
Was den Charakter dieses Inftrumentes betrifft, so ist derselbe von ernsthafter gefühlvoller Art, und zwar schliefst er sich an die Würde und Fülle des majestätischen Basses, und an die Zartheit des Tenors an. Um diesen wiederzugeben, wird viele Haltung im Tone, verbunden mit gehöriger Delicatesse, vor allem aber ein tiefes Gefühl erfodert. Dieser Charakter darf sich in der Ausübung nie verläugnen. Wenn daher die Violin im Allegro oder Moderato im Allgemeinen einen kräftigen, und ihrem hellen Tone angemessenen Accent haben mufs, so darf der Violoncellist, selbst bey raschen Bewegungen, ja sogar concertirenden Passagen die Würde, das Gehaltene, Sanfte nie vermissen lassen, so wie er dieselben nicht so kühn, sondern mit mehr Mäfsigung ausführen mufs: und wenn diese oder jene Stelle bisweilen einen leichten Bogen fodern sollte, so mufs das Spiel bald zu den gehaltenen, aus der Saite gezogenen Tönen zurückekehren, die nur dann einen leichter bezeichneten Accent erhalten dörfen, wenn der Tonsetzer in dem Stücke

denselben besonders vorschrieb. Das Adagio ist daher das eigentliche Feld für den Künstler auf dem Violoncell, worinn derselbe so wohl die Höhe seines Geiftes durch die tiefern Gefühlsumrisse, als die Bekanntschaft mit seinem Inftrumente, und seine Herrschaft über selbes durch die Art beweisen kann, mit welcher er uns selbe vorführt.

§ 2. Stimmung und Haltung des Inftrumentes.

Da es so nothwendig ist, den Anfänger bey dem erften Unterrichte schon an eine reine Stimmung seines Inftrumentes zu gewöhnen, (Sieh den § 2 der Violinschule) so darf dieses bey dem Violoncell um so weniger vernachläfsiget werden, als es hier schon für ein nicht ganz geübtes Ohr weit beschwerlicher ist, die volle Reinheit der Tonverhältnisse, besonders bey den tiefern Saiten des Inftrumentes, zu treffen.

Das Violoncell wird wie die Violin nach Quinten geftimmt, so dafs die erfte Saite A, die 2te D, die 3te G, und die tieffte C ist.



Da das 0 bey dem Violoncell in der Regel den Daumen bedeutet, so wie die übrigen fortlaufenden Zahlen 1, 2, 3, 4, den wie vielften Finger man nehmen solle, so ist das a zur Bezeichnung der leeren Saiten hier angenommen.

Was die Haltung des Inftrumentes angeht, so wird selbe durchaus verschieden genommen, und angegeben. Wir wollen die 2 vorzüglichften Arten anführen, und es dem Lehrer überlafsen, welcher von beyden er beypflichten will, oder welche dem Schüler am bequemften ift.

Nach der Violoncell Schule des Pariser Conservatoriums setzt man das Inftrument auf die Wade des rechten Fufses. Die Krümmung der untern Zarge des Inftrumentes mufs an die Knieweiche gelehnt seyn, und zwar so, dafs die untere vorftehende Ecke am Boden in der linken Kniekehle ruht. Auf diese Art berührt der Bogen keines der beyden Kniee, welches man auch dadurch vermeidet, dafs man das Violoncell ein wenig hoch hält. Man mufs das Inftrument feft aufsetzen, und ihm nur eine geringe Neigung nach der linken Seite hingeben Man vermeide es, die Füfse vorzuftrecken. Ferner heifst es dort: man setzt zuweilen das Violoncell auf den linken Fufs, den man dabey auf die linke Seite hingeneigt, und unten einwärts gebogen hält. Der oberfte Rand der untern Zarge ruht dann auf dem obern Theile des linken Kniees, das rechte Bein wird ganz gerade gehalten, und nicht, wie es zuweilen geschieht, rückwärts gezogen. Zwar nimmt diese Stellung weniger Platz ein, aber sie gibt 1) keinen guten Anftand; 2) greift sie die Bruft an, weil man bey Einsetz Pafsagen den Körper krümmen, und den Kopf niederbeugen mufs; endlich hindert sie auch die freie Bewegung des Bogens, welcher an die rechte Hüfte anftöfst, wenn er die untern Saiten fafsen will.

In der Violoncell Schule vom Duport ift diese Haltung folgendermafsen angegeben:

Man setzt sich auf das Vordertheil seines Stuhls, ftreckt den linken Fufs weit von sich aus, zieht den rechten bey, nimmt das Inftrument zwischen die Beine, so dafs die Ecke des untern Theils vom Ausschnitt linker Hand in das Gelenk des linken Kniees zu liegen komme, und das Inftrument auf der Wade des linken Beines ruhe, welches ausgeftreckt ift. Befände sich das Knie in dem Ausschnitt, so würde die freye Bewegung des Bogens, wenn man auf der A, oder der erften Saite fpielen wollte, gehindert werden. Das rechte Bein setzt man gegen die untere Wölbung an den Körper des Inftrumentes, um dafselbe feftzuhalten. Ob man übrigens sein Inftrument etwas höher oder etwas tiefer halten solle, diefs hängt von der Gewohnheit oder Bequemlichkeit des Spielers ab.

§ 3. Richtung der zum Erzeugen eines Tones nöthigen Theile des Körpers, und Haltung des hiezu erfoderlichen Bogens.

Ehe man den Schüler über die Richtung der Hand und der Finger, und die gehörigen Griffe unterrichtet, ist es nothwendig, denselben über die Art zu unterweisen, wie man den Bogen richtig führen solle, und diese Regeln auf den blosen leeren Saiten üben zu lassen. Sieh den § 3 der Viol: Schule. Man fasst den Bogen nahe am Frosche, und zwar so, dass der kl: Finger, der auf dem Bogenstocke ruht, sich nahe vor dem obern Ende des Frosches befindet. Der Daumen muss flach auf dem Stock aufliegen, der 2te Finger, welcher über den Stock zu liegen kömmt, muss die Haare berühren. Der dritte Finger erhält hiedurch schon seinen natürlichen Platz. Dieser darf (ausgenommen bey einer grossen Hand) die Haare kaum berühren, sonst läge der Bogen zu tief in der Hand. Zwar liesse sich so der Bogen fester halten, allein die nöthige Beweglichkeit der Finger würde dadurch gehemmt werden. Der erste Finger muss sich auf dem Stock ein wenig vom 2ten entfernen: er muss beweglich seyn, denn jemehr er sich vom 2ten entfernt, desto mehr liegt der Bogen auf den Saiten auf. Diese nach den Umständen bald grössere, bald kleinere, ja oft ganz unmerkliche Beweglichkeit ist zum Ausdruck sehr nothwendig.

Der Daumen muss zwischen den 2ten und 3ten Finger liegen. Dieses muss man wohl beobachten, weil dadurch der erste Finger mehr Halt bekömmt, denn alle Stärke der Hand wendet sich natürlich gegen diese Seite hin. Der kleine Finger kann dieser Stärke zum Gegengewichte dienen, und das Aufliegen des Bogens mässigen.

Die Abstufungen der gedachten Beweglichkeit hängen hauptsächlich von der Stärke ab, welche man anwenden will. So muss Z. B. wenn man einen Ton mit Stärke auf der 4ten Seite spielen will, der erste Finger merklich von dem 2ten entfernt werden; will man dagegen auf der ersten Saite mit halber Stärke spielen, so muss dieser Finger beynahe an den letzten zurückgezogen werden.

Der zweite Finger bestimmt eigentlich die Lage des Bogens, und verhindert, dass er sich nicht dreht; auch kann man vermittelst desselben aus der Berührung der Saite an dem Haar, an welchem er anliegt, fühlen, ob die Erzitterungen anfangen ungleich zu werden, oder ob die Saite zum Pfeifen geneigt ist, und diesem vorbeugen.

Das Haar muss beynahe ganz auf der Saite ruhen, der Sock hingegen ein wenig gegen den Sattel gekehrt werden; denn wenn man ein wenig Stärke anwenden wollte, so würde der Stock die Saite berühren. Spielt man auf den letzten Saiten, besonders auf der 4ten, so muss das Haar gerade aufliegen. Gewöhnlich führt man den Bogen 2 Zoll von dem Stege ab. Da man, um mehr oder weniger Ton aus dem Instrumente zu ziehen, den Bogen mehr oder weniger dem Stege nähern, denselben aber doch immer so weit von diesem entfernt halten muss, dass die Saite ihre gehörig volle Schwingung erhält, und der Ton voll und markig bleibt, so mögte der angegebene Platz für die mitlere Stärke des Spiels zu nahe am Stege liegen. Ganz genau lässt sich dieser Platz nicht bestimmen, doch muss der Bogen auf dem einmal bestimmten Platze so fest, und ohne Abweichung, als möglich, besonders im Anfange geführt werden. Uebrigens hängt der Platz des Bogens auch noch von der Art ab, wie die Saiten mit den Fingern der linken Hand niedergedrückt werden. Der in der linken Hand so viele Nervenkraft hat, um die Saiten mit möglichster Stärke niederzudrücken, kann den Bogen näher am Stege führen, als jener, der weniger Kraft besitzt, dieser muss daher auch dem Bogen seinen Platz in weiterer Entfernung vom Stege anweisen. Es ist daher jedem Violoncellspieler zu rathen, diesen Platz oder Abstand des Bo-

gens von dem Stege so lange zu suchen, bis er findet, dafs sein Ton vollkommen rund, rein, klar und gleich ift, welche Eigenschaften sich aber auch beym Anwachsen der Stärke erhalten müfsen. Der Bogen mufs im Auf= und Abftriche horizontal geführt werden, und so, dafs derselbe immer gleiche Entfernung vom Stege behält. Man gelangt dazu, wenn man im Auf= und Abstreichen darauf Bedacht nimmt, dafs die Haare mit der Saite einen rechten Winkel bilden, und immer gleiche Stärke anwendet, indem man im Anfange blos darauf sehen soll, einen gleich ftarken Ton durch den in seiner ganzen Länge geführten Bogen aus dem Inftrumente zu ziehen. Siehe die Violin=Schule § 3 hierüber, so wie über das Folgende.

Bey dem Auf= und Abftriche ift besonders zu bemerken; 1) die Bewegung des Vorder=arms, dieser mufs hiebey faft allein thätig seyn; der Hinterarm bleibt dagegen in seiner Stellung unverändert, ausgenommen, wenn die Hand sich dem Stege nähert, dann macht der Arm eine kleine Bewegung, um den Anftrich zu vollenden. Dieses findet auch bey dem Wie=derentfernen Statt; der Vorderarm öffnet sich alsdann ganz, um den Bogen bis an die Spitze zu führen. 2) Mufs man den Ellenbogen ganz ftrecken, so dafs der Arm beynahe gerade ausftehet, wenn der Bogen sich an der Spitze befindet; der Hinterarm darf sich nicht rückwärts bewegen, sonft werden alle Bewegungen des Bogens fteif, schwer und regellos, indem sich nur die Schultern und kaum noch die Hand bewegt, die Bewegung des Ellenbo=gens ganz hin ift, und der Fehler da ift, welchen man gewöhnlich fteif spielen heifst.

Die Hand spielt bey dem Bogenftriche eine bedeutende Rolle: 1) mufs sich die Hand, wenn man den Bogen beym Auf= und Abftriche recht horizontal führen will, biegen, wie ein Scharnier (Gewerbe, Gelenke) einer Mafchine, sonft würde die Spitze des Bogens sich beym Abftriche zur Erde, und beym Aufftriche gegen den Himmel kehren. Diese Bewe=gung gibt sich ganz natürlich, wenn die Haare mit der Saite immer einen rechten Winkel bilden. Nur darf diese Gegenbewegung der Hand nicht zu ftark, und nicht zu schwach seyn. 2) Mufs man die Hand geschickt zu lenken wifsen, um gut von einer Saite auf die andere zu kommen. Befände sich z. B. der Bogen auf der 2ten Saite, so darf man die Hand nur ein wenig heben, so kömmt der Bogen auf die erfte Saite zu liegen; hätte man sie hin=gegen ein wenig gesenkt, so würde man auf die dritte Saite gekommen seyn. Der Arm hat faft gar nichts dabey zu thun. Diese Art der Bewegung der Hand mufs bey jeder Ab=wechslung der Saiten beobachtet werden.

Was den Anftrich der Saiten mit dem Bogen betrift, so mufs man unterscheiden, ob es ein Auf= oder Abftrich ift. Da die gröfte Kraft des Bogens unten am Frosche ift, so mufs man beym letzten gelinde ansetzen, indem man um einen gleich ftarken Ton her=auszubringen, die Kraft immer mehr wachsen läfst, je mehr man sich der Spitze nähert. Umgekehrt ift dieses bey dem erftern. Man mufs daher sorgen, dafs man diesen nicht zu gelinde anfängt, indem sonft die Saite leicht pfeift, ja oft in die Octave überschlägt. Doch darf dieses auch nicht zu ftark geschehen. Man suche sich also mit der Stärke seines Be=zugs, und der Schwere seines Bogens zu verftändigen, setze den Bogen auf die Saite, ziehe die Hand etwas zusammen, und führe dann den Bogen weiter, so wird zuerft eine reine Vibration der Saite, und durch einen geraden Strich über die Saite ein schöner Ton entftehen.

Um zu wifsen, ob der Schüler diese Regeln richtig gefafst habe, und denselben hier=inn zu üben, lafse man ihn die 4 leeren Saiten so spielen, dafs die erfte Note den He=rab, die folgende den Aufftrich erhält. Dabey mufs jeder Ton gleich ftark, und der Ton auf jeder der 4 Saiten gleich kräftig seyn. Man lafse daher den Schüler zuerft mit mittelmäfsiger Stärke anfangen, und nur nach und nach fteigen, indem man hiebey alles

beobachtet, was bey gleichem Falle in der Violin Schule Seite 18 geſagt iſt.



Iſt der Strich des Schülers ſo gut, als es für den Anfang möglich iſt, ſo geht man zu den Griffen auf dem Violoncell. Das wichtigſte hiebey iſt die Haltung der linken Hand. Hiebey hat man zu beobachten, daſs 1) der Hals des Violoncells nicht wie jener der Violin umfaſst werden darf, wodurch die nöthige Ausdehnung des 1^{ten} und 4^{ten} Fingers gehemmt wird; ſondern das erſte Glied des Daumens oder überhaupt der Daumen in ſeiner natürlichen Lage ruht unten am Halse nur leise angedrückt. 2) Der Theil der Hand zwiſchen dem Daumen und dem Zeigefinger darf ſich dem Halse nicht nähern: 3) Die innere Hand bleibt in einiger Entfernung vom Halse, ſo weit als nöthig iſt, um die Finger zu runden, und ſenkrecht aufzuſetzen, welche wie Hämmer auf die Saiten fallen müſsen. Der unter dem Hals leise angedrückte Daumen kömmt zwiſchen den 1^{ten} und 2^{ten} Finger zu liegen.

Man laſse nun den Schüler den 1^{ten} Finger auf die d Saite legen, oder das e greiſen, und denſelben nach S. 19 in der Viol: Schule immer mit der leeren Saite abwechſeln, das nämliche übe man mit dem 2^{ten} Finger f, und dann mit dem 4^{ten} g, indem man zugleich darauf ſieht, daſs derſelbe nach der oben gegebenen Vorſchrift den Daumen dem 1^{ten} und 2^{ten} Finger gegenüber unter dem Halse lege, welche Stellung genau in allen zu durchlaufenden 4 Poſitionen muſs beybehalten werden; denn dann bleibt die Hand in einer gleich feſten Lage. Da hier nach dem 2^{ten} Finger ſogleich der 4^{te} kömt, ſo hat der Lehrer eine gute Gelegenheit, dem Schüler die erſten Gründe der Fingerſetzung beyzubringen. Dieſe beruhen auf den Bau der Hand ſelbſt.

Vom e zu f iſt die Differenz eines halben, von f zu g jene eines ganzen, von e zu g alſo eines ganzen und halben Tones.

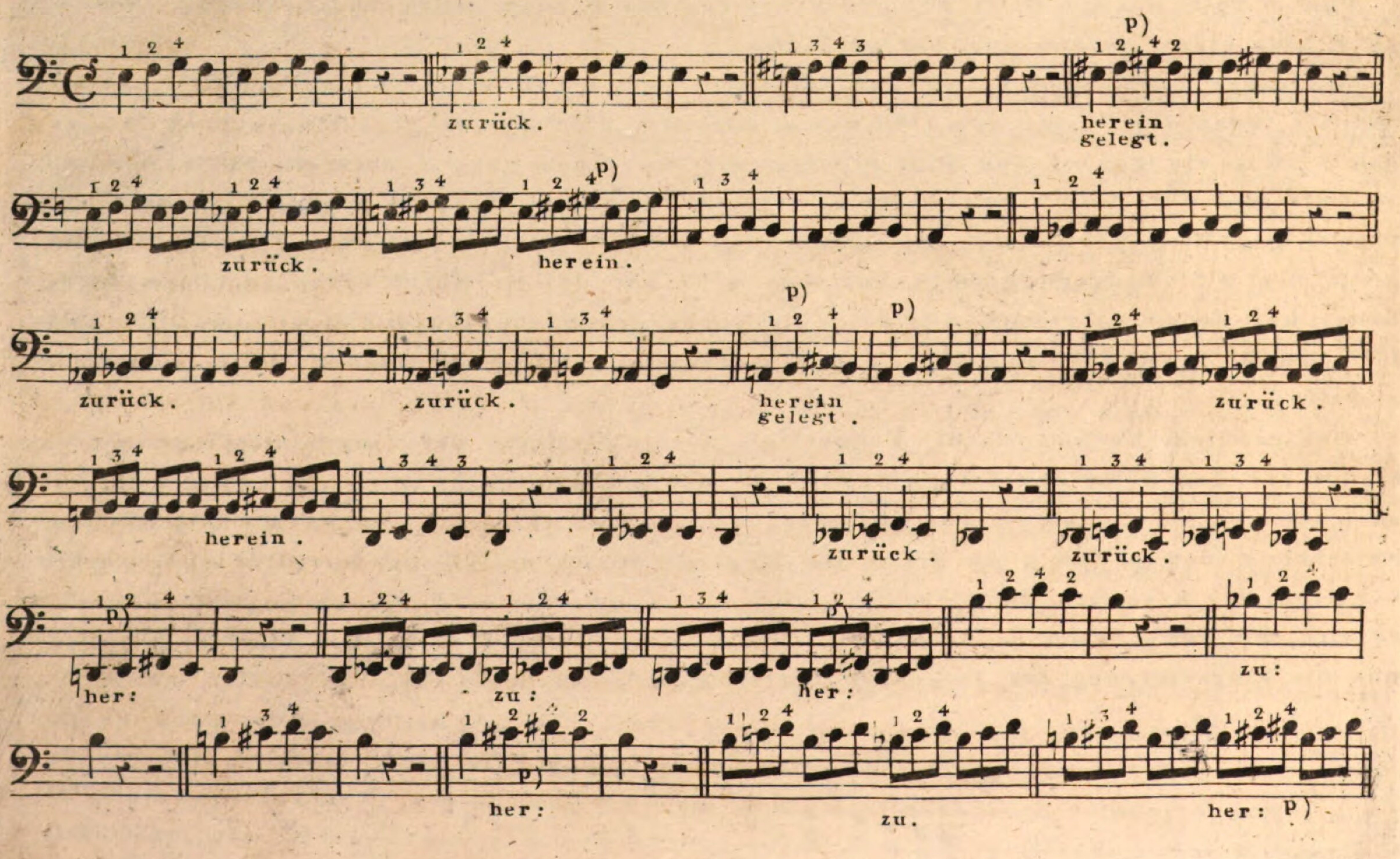
Da das e neben dem f liegt, ſo beſtimmt ſich die Fingerſetzung für ſich ſelbſt, ſo, daſs wenn das e mit dem 1^{ten}, das f mit dem 2^{ten} Finger gegriffen werde. Da aber von f zu g ein ganzer Ton Statt findet, zwiſchen einem ganzen aber ein halber inne liegt, ſo muſs alſo für dieſen halben der 3^{te} Finger zurückbehalten, das g ſonach mit dem 4^{ten} Finger gegriffen werden, was auch ganz bequem in der Hand liegt. Nur vergeſse man nicht, den 3^{ten} Finger zugleich mit dem 4^{ten} auf das Griffbret fallen zu laſsen, überhaupt bey jedem folgenden den oder die vorhergehenden Finger, Z. B. mit dem 2^{ten} den 1^{ten}, dem 3^{ten}, den 1^{ten} und 2^{ten}, u. s. w. aufzuſetzen. Wie es mit der d, ſo iſt es mit der a Saite.

Das nämliche Verhältniſs der Fingerlage nur in Hinſicht der Finger ſelbſt geändert, findet auf den 2 tiefern Saiten Statt. Auf der g Saite liegt vom erſten Finger a zu c auch ein ganzer und halber Ton, erſterer vom a zu h, letzterer vom h zu c. Da nun zwiſchen a und h das b in der Mitte liegt, ſo wird für dieſes der 2^{te} Finger zurück behalten, das h ſonach mit dem 3^{ten}, und das c mit dem 4^{ten} Finger gegriffen. So wie es ſich mit der g, eben ſo verhält es ſich mit der tiefen c Saite. Der Schüler wird alſo nun die Fingerſetzung der folgenden Leiter ganz verſtehen:

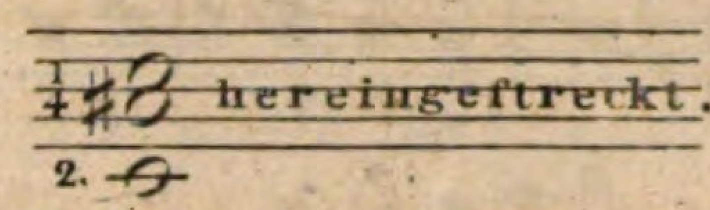


Mit Beobachtung Alles deſsen, was in der Viol: Schule S.20 und 21 angegeben iſt, laſse man nun den Schüler im Anfange blos die 2 erſten, und wenn diese ganz gehörig erlernt sind, die 2 letzten Saiten durchſpielen, und in seine Gewalt zu bekommen suchen.

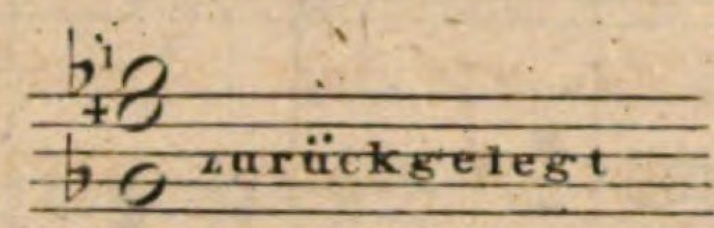
Wie man die Finger setzen müſse, wenn das auf einer Saite zu greifende Tonverhältniſs einen ganzen und einen halben Ton beträgt, iſt dem Schüler nun bekannt. Findet aber das Verhältniſs von 2 ganzen Tönen Statt, wo also nicht jedes Verhältniſs eines halben Tons durch das Zurückbehalten eines Fingers gesichert werden kann, so entscheidet der Bau der Hand. Da nämlich der 1te und 2te Finger ohne Störung der Lage der Hand, (wenn der Daumen nach der gegebenen Vorschrift gelegt iſt) eine weitere Spannung verträgt, als die andern, so wird das erſte Verhältniſs eines ganzen Tones mit dem 1ten und 2ten, das 2te mit dem 2ten, 3ten und 4ten Finger gegeben werden. Wenn also Z. B. das e auf der d Saite durch ein B erniedriget würde, welche Erniedrigung durch einen tiefern Finger, oder durch das Zurücklegen des Fingers ausgedrückt wird, so blieb die Hand in ihrer ganzen Lage, und nur der erſte Finger würde zurückgelegt, sonach der erſte ganze Ton von es zu f mit dem 1ten und 2ten, der 2te ganze von f zu g mit dem 2ten, 3ten und 4ten gegeben werden. Man laſse daher den Schüler folgendes üben, wobey aber immer nur der erſte Finger sich ändern darf, ohne das die andere Hand, oder ein Finger derselben verrückt wird. Hiebey iſt nur zu bemerken, daſs, so wie bey den durch b erniedrigten Tönen dieses Verhältniſs durch einen tiefern Finger, oder durch das Zurücklegen desjenigen, womit dieser Ton gegriffen wurde, ausgedrückt wird, die Erhöhung irgend eines durch ein ♯, durch das Nehmen eines höhern Fingers, oder das Hereinrücken des nämlichen gegeben werde, wie es genau in den folgenden Beyspielen angezeigt iſt. Zu bemerken iſt, daſs in dem Falle, wenn der 2te und 4te Finger hereinrücken, wie bey p) der Daumen sich auch etwas gegen den 3ten hereinbewege. Doch sey man darauf bedacht, bald wieder in die vorige Lage zurückzukehren.



Dies sind die Hauptgründe der Fingersetzung in allen Positionen, deren richtige Anwendung der Schüler in allen folgenden Tonleitern finden wird. Da aber Anfänger gewöhnlich die Lage der Hand verrücken, auf deren feste und gute Stellung vorzüglich beym Violoncell Alles ankömmt, so laſse man denselben von Zeit zu Zeit folgende Accorde nehmen, welche die Hand in die gehörige Lage bringen. Man vergeſse dies nie vor oder nach einem Uebungsſtücke zu thuen, und fahre damit so lange fort, bis derselbe diese Stellung der Hand ganz feſt errungen hat.



Zieht man die Hand um einen halben Ton zurück, so kann man auch folgenden Accord greiffen, ohne die Lage der Hand im geringſten zu verändern.



In dem folgenden Beyſpiele a), wo sich der erſte Finger bewegt, ohne die Lage der Hand zu ſtören, ergibt sich dieses noch deutlicher, weil der 3.te und 4.te Finger feſt und unbeweglich bleiben. In dem bey b) bleibt der erſte Finger feſt auf seinem Platze ſtehen, der 3.te, welcher das h auf der 3.ten Saite zu nehmen hat, überläſst dem 2.ten seinen Platz, dadurch rückt der 4.te zum gis vor.



Wenn auch der Anfänger diese Griffe nur sehr langsam herausbringt, so hat dieſs gar nichts auf sich, indem es uns nur darum zu thuen iſt, denselben recht sehr von der Nothwendigkeit einer guten Lage der Hand zu überzeugen, durch welche allein er in den Stand gesetzt wird, viele, auſserdem äuſserſt beschwerliche, Stellen mit Leichtigkeit herauszubringen.

Um den Schüler in den Griffen der erſten Lage zu befeſtigen, kann man die in der V. Sch: S. 21 angegebene verschiedene Modification der Scala, nach den dort angegebenen Regeln, durchnehmen laſsen. Es verſteht sich, daſs alles auf das Violoncell muſs übertragen werden, so daſs, was dort auf der tiefſten Saite geſpielt wurde, auch bey diesem auf der tiefſten zu ſtehen kömmt. Die dort angegebenen Finger gelten natürlich nichts bey dem Violoncell. Hiernächſt kann man die Terzen, Quarten, Quinten, u. s. w. wie sie in der Violin-Schule S. 22 angegeben sind, 1) ohne Beobachtung des Taktes, mit bloser Rücksicht auf Reinheit und Fülle des Tones, besonders auf einen langen Bogenſtrich, 2) mit Beobachtung deſselben durchſpielen laſsen. Hiebey sehe man sowohl auf die richtige Lage der Finger, wovon oben schon das Nöthige gesagt wurde, als auch, daſs man nicht eher einen Finger aufhebe, bis es nöthig iſt, wie es in der Viol: Sch: S. 22 angegeben iſt, wodurch man den Vortheil erhält, bey Zeiten feſt in den Doppelgriffen zu werden.

Hiernächſt gebe man dem Schüler kleine Uebungsſtücke, wo möglich ohne Erhöhungs- und Erniedrigungszeichen, aus dem S. 23 in der V. Sch: angegebenen Grunde. Hiezu iſt demselben nöthig die Kenntniſs von den

§ 4. Regeln über den Hinauf- und Herabſtrich.

Die von S. 23 bis 29 in der Viol: Sch: gegebenen Regeln finden alle ihre Anwendung auch bey diesem Inſtrumente. Der Lehrer nehme sie daher mit dem Schüler durch, wobey er sich auch der Uebungsſtücke bedienen kann, welche aber alle in die F Tonart mit Vorzeichnung des Baſsschlüſsels müſsen geschrieben werden, wonach das

nämliche Verhältniſs jeder Stelle auf jeder Saite, wie bey der Violin Statt findet. Zur Verdeutlichung wollen wir das erſte Beyſpiel hier überſetzen.



Wir müſsen hier nur noch folgende Ausnahmen für das Violoncell bemerken. 1) Geſtoſsene Noten auf 2 verschiedenen Saiten, 2) die tiefe Note bey Arpeggios, wenn sie gleich die erſte im Tackte iſt, 3) auch Schwellnoten (d. i. lange Noten, welche wachsen und abnehmen) werden mit dem Aufſtriche geſpielt, obgleich ein Violoncelliſt letztere auch mit dem Herunterſtriche zu geben, im Stande seyn muſs.

Fängt das Arpeggio mit einer höhern Note an, so geht der Strich herab, d). Es kann aber auch eine besondere Strichart den Herunterſtrich bey den tiefen Noten des Arpeggio fodern, wie bey e). Wenn bey den geſtoſsenen, bey a) bezeichneten Noten der Herabſtrich gerade eintreffen sollte, so verbindet man die 2 vorigen Töne um den Hinaufſtrich zu erhalten, oder man setzt bey längeren Noten doppelt an, a).



Der Lehrer kann nun dem Schüler mehrere Uebungsſtücke sowohl über die gegebenen Regeln des Strichs, als aus mehreren Tonarten, wozu wir die Fingersetzung liefern, vorlegen.



Iſt derſelbe hierinn feſt, dann ſchreite er zu der wichtigen

§ 5. Lehre von den 4 Poſitionen.

Da in den verſchiedenen Tonleitern dieſe 4 Poſitionen vermiſcht vorkommen, ſo halten wir es für ſehr dienlich, den Schüler hievon zuerſt zu unterrichten, um ſo mehr, als er dadurch gewiſſermaſsen in den Stand geſetzt wird, ſich in zweifelhaften Fällen in Hinſicht der Fingerſetzung ſelbſt zu helfen. So wie bey der Violin alle Applicaturen nichts als Fortſetzungen der erſten Lage der Hand ſind, ſo iſt es bey dem Violoncell. Sieh hierüber den § 5 in der Viol: Schule. Bey dem Violoncell findet nur der Unterſchied Statt, daſs eigentlich nur die 4 erſten Poſitionen jenen fortgeſetzten Lagen auf der Violin gleichen, indem auch bey dieſen die Hand die nämliche Lage an dem Griffbrette hat, welche aber die Hand verläſst, ſobald es über die 4 erſten Poſitionen geht, wo ſonach der Daumen der Hand eine geänderte Lage auf dem Griffbrete anweiſst.

Da ſehr viele, ohne die genaue Kenntniſs dieſer 4 Lagen, beynahe gar nicht zu executirende Stellen in dem Satze vorkommen, ſo können wir den Schüler nicht aufmerkſam genug machen, dieſe 4 Poſitionen, und den, dieſen zukommenden Fingerſatz, genau zu ſtudieren, wozu wir übrigens ſchon oben bey der erſten Fingerſetzung die Hauptgründe angegeben haben.

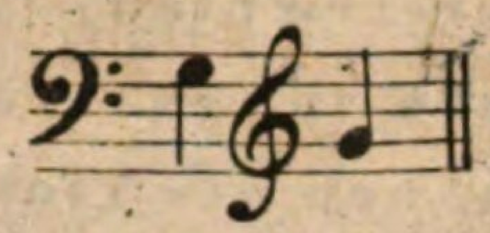
Die erſte Lage auf allen 4 Saiten iſt die bey A). Rücke ich um einen Ton, ſo erhalte ich die bey B), welche in der Violin Schule als halbe oder C Applicatur erſchien, wo der erſte Finger an die Stelle des zweiten kömmt. Setze ich dieſe Lage um noch einen Ton fort, ſo erhalte ich die bey C), welche in der Viol: Sch: die ganze oder D Applic: genannt wurde. Die um noch einen Ton fortgeſetzte Lage bey D) könnte man als eine Fortſetzung der bey B) betrachten. Sieh das Schema der Lagen in der V. Sch: S. 33



Vom tiefen C der 4ten Saite bis zum hohen g) der 1ten bedient man ſich ſonach des 4ten Fingers, wenn auch ein ♯ davorſtünde, ſobald man aber ans natürliche a kömmt, welches die Octave von der erſten Saite iſt; eben ſo auf der 2ten an das d; auf der 3ten ans g; und auf der 4ten ans c, welches die Octaven der Saiten ſind, hört ſein Dienſt auf, und der 3te nimmt ſeine Stelle ein. Z. B.



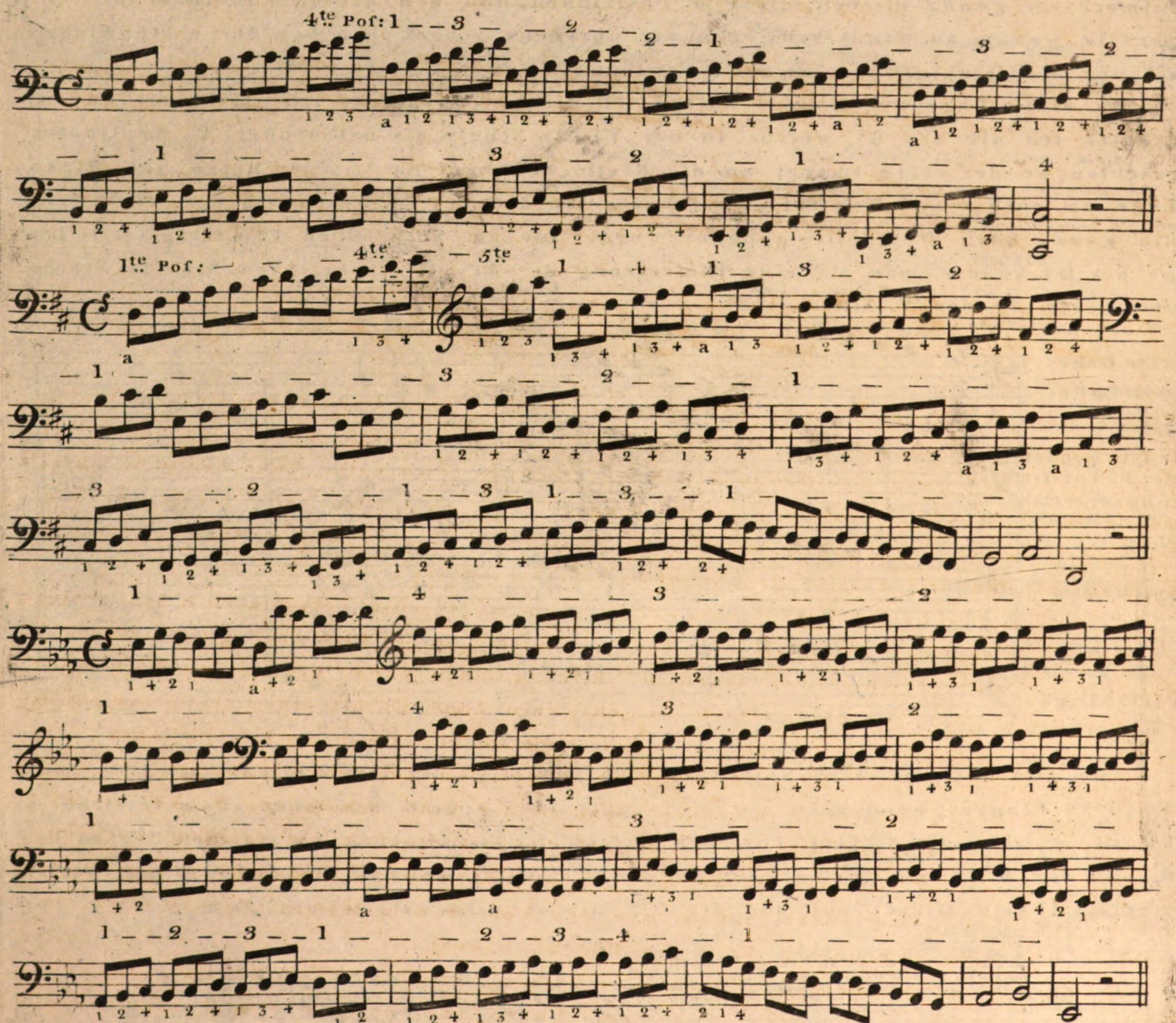
Wir haben den Violin Schlüſsel beygesetzt, da er sehr häufig gebraucht wird, und sich also der Schüler bey Zeiten mit demselben bekannt machen muſs. Es iſt augenscheinlich, daſs das g zwischen der 4ten und 5ten Linie im Baſsschlüſsels jenem auf der 2ten im Violinschlüſsel gleich sey, oder eben so gegriffen werde.



So wird es gewöhnlich gesetzt, obgleich es auch bey manchen Tonsetzern um eine ganze Octave höher betrachtet wird, was der Zusammenhang, und die Folge der Melodie gibt.

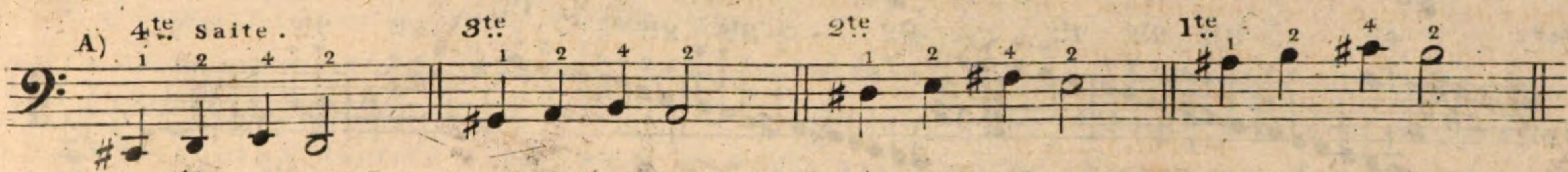
Wenn das hohe a der 5ten Position mit einem b erniedriget vorkömmt, so wird es nicht mit dem 3ten, sondern dem 4ten Finger genommen, weil man die Octave der Saite noch nicht erreicht hat.

Zur Uebung der gedachten Positionen wollen wir hier einige Beyſpiele hersetzen, welche, wenn sie auch von dem Schüler nicht fertig können geſpielt werden, doch dazu dienen, demselben den deutlichſten Aufschluſs über alle Lagen, und die Fingerordnung in denselben zu geben. Der Lehrer wird wohl thuen, wenn er sich die Gründe dieser oder jener Fingersetzung erklären läſst, und den Schüler so auf die oben gegebenen Hauptgrundsätze der Fingerordnung zurückführt.





Das Verfahren bey dem Schluſs des letzten Beyſpiels nennt man halbe Position, obgleich sie eigentlich zur erſten gehört. Diese iſt durch alle 4 Saiten bey A), und bey B) ein Beyſpiel hierüber angegeben.

A)


B)


Nun hat der Schüler jene Vorbereitung, welche dazu gehört, um die verschiedenen Tonleitern ſpielen, und den Grund jeder Fingerordnung einsehen zu können. Wir setzen diese alle nach der Ordnung des Auſſteigens durch halbe Töne her, ohne übrigens dadurch sagen zu wollen, daſs der Schüler selbe so lernen solle. Im Gegentheile iſt es beſser, von den leichteren zu den schwereren überzugehen, welches der Einsicht des Lehrers, und dem Fleiſse des Schülers überlaſsen iſt.

Da es aber dem Letzten etwas langweilig seyn mögte, die verschiedenen Scalen blos mit einem gleich ſtark ausgehaltenen Tone zu ſpielen, so iſt hier eine gute Gelegenheit, denselben mit den verschiedenen Arten der Bildung eines Tones bekannt zu machen, indem man dieselben 1) mit einem ſtark ausgehaltenen Tone, 2) mit einem schwachen gemäſsigten 3) so vortragen läſst, daſs man denselben ab und zunehmen läſst, welches in einem und ebendenselben Bogenſtriche wohl mehrmalen geschehen kann.

Die Regeln und Beyſpiele hierüber ſiehe in der Viol: Schule von S. 44 bis 47 Nur iſt zu bemerken, daſs man in der Regel beym Violoncell, um den Ton wachsen zu laſsen, weiter ab von dem Stege mit dem Aufſtriche schwach anfängt, demselben allmählich näher rückt, indem man den Ton in dem Maſse wachsen läſst, in welchem man sich dem untern Ende des Bogens nähert.

Um den Ton im Gegentheil abnehmen zu laſsen, setzt man den Bogen in der gewöhnlichen Entfernung vom Stege mit dem Abſtriche an; man drückt ihn anfangs

mit Kraft, welche man allmählich und unmerklich abnehmen läfst. Je mehr man sich der Spitze des Bogens nähert, deftomehr mufs man sich auch vom Stege entfernen, bis der Ton endlich ganz verschwindet.

Mit fleifsiger Beobachtung der gegebenen Regeln und unermüdeter Uebung derselben fpiele nun der Schüler die verschiedenen Tonleitern:









Wir kommen nun zu den mit weniger Schwirigkeit verbundenen

§ 6. Tonleitern auf einer Saite.

Die Bequemlichkeit sowohl, als die Sicherheit im Herausbringen mancher Läufe, besonders im geschwinden Zeitmaase, wo sich oft der Einsatz mit dem Daumen nicht so geschwind treffen läfst, oder gewagt seyn würde, machen das Studium dieser Tonleitern dem angehenden Violoncellfpieler äufserft wichtig. Da in jeder Tonleiter die nämliche Folge der Stufen vorkömmt, so wird auch die nämliche Fingersetzung für alle Statt finden, nur dafs die 2te Stufe jeder Tonart mit dem erften Finger genommen wird, wonach man seine Fingersetzung einrichten mufs, wie es das beygefügte Schema deutlich gibt. Wer daher die erfte genau inne hat, kann sonach alle übrigen. Wir fangen mit der C Leiter an.



Eben so verhält es sich mit allen folgenden. Die Ursache, warum in der E dur und F dur Leiter auf der dritten Stufe nicht der dritte, sondern der zweite Finger angezeigt ift, (welches in allen folgenden höheren Tonleitern mufs beybehalten werden) ift die, weil man sich über das gis und as hinaus nicht mehr des 4ten Fingers bedient. Ferner ift die erfte Stufe zwar mit dem 2ten Finger in der C Tonart

angezeigt, allein es iſt nicht nothwendig, daſs dieses immer mit dem nämlichen Finger geschehe, sondern gerade mit jenem, welcher nach der Stelle am bequemſten in der Hand liegt, obgleich der 2te hiezu am tauglichſten iſt, weil die ganze Abwechslung dergleichen Fingersetzung meiſtens mit dem 2ten und 1ten geschieht. In der B und H Leiter findet aber die obige Regel, daſs die 2te Stufe immer mit dem 1ten Finger genommen werden soll, eine Ausnahme, denn da die 1te Stufe nur durch den erſten Finger gegriffen werden kann, so müſste man mit dem 1ten Finger rücken, welches nicht gut seyn kann. Diese beyden Tonarten werden daher folgende Fingersetzung erhalten:



Aus diesem regelmäſsigen Fingersatze ergeben sich 2 wichtige Vortheile, 1) daſs, da die Stufen immer gleiche Entfernung von einander halten, das reine Spiel dadurch sehr erleichtert wird: 2) daſs, da die Octave immer mit dem nämlichen Finger gegriffen wird, man dadurch ganz unvermerkt in die bequemſte Lage versetzt wird. Setzt man nämlich bey dem Zurückgehen den Daumen hinter den erſten Finger nach der natürlichen Fingerfolge, so hat man die 2 Octaven des geſpielten Tones unter der Hand. Dieses Einsetzen mit dem Daumen werden wir künftig mit o bezeichnen. Man sey aber darauf bedacht, daſs der Daumen feſt und in solcher Breite aufgesetzt werde, daſs er 2 Saiten zugleich niederdrücke, und eine reine Quinte erzeuge, was freilich gröſtentheils von der Reinheit des Bezugs abhängt. Als Beweis des 2ten erwähnten sehr wichtigen Vortheils wollen wir die Tonleiter von C als Muſter noch einmal vornehmen.

Die 2 Notenköpfe unter dem C sollen nicht geſpielt werden, sondern deuten nur den Platz an, wo der Daumen aufgesetzt werden soll.



Gleicher Aufsatz des Daumens findet in allen diesen Tonleitern Statt, und wenn man den 1ten Finger liegen läſst, so wird der Daumen jederzeit die rechte Stelle hinter demselben einnehmen. Hebt man dagegen den 1ten Finger auf, so wird der Daumen gewöhnlich aus Mangel an Wiederhalt falsch aufzuliegen kommen. Mit den moll Tonleitern hat es gleiche Bewandniſs.

Mancher konnte die bey q) angezeigte Spielart in D leichter und einfacher finden. Sie iſt auch allerdings wegen des leichten Ergreiffens des harmonischen A bequem und geschwind zu nehmen, allein dieses Verfahren iſt nur in einigen Tonarten, Z. B. D, A, C, G anwendbar. Schwieriger iſt es in den andern, da im Gegentheile die obenangegebene Verfahrungsart in allen Tonarten mit gleich gutem Erfolge anwendbar iſt.



Nach dem oben angegebenen Muſter kann nun der Schüler alle andern Tonleitern üben, wodurch eine groſse Sicherheit und Gewandtheit in diesen Applicaturen erhalten wird. Eben so vortheilhaft iſt es, das Nämliche, was man auf der erſten Saite versucht hat, auf allen andern zu üben. Auch laſsen sich manche Leitern noch um eine Octave fortsetzen, wie dies oben mit der B Leiter geschah, wobey die Verfahrungsart und der Fingersatz unverändert bleiben.

Hiezu kann man sich zweyer Arten bedienen, 1) wenn man von dem Punkte des Einsatzes des Daumens an bis zu jenem Tone, welchen man erreichen will, blos durch Fortrücken mit gleichen Fingern kömmt, 2) wenn man am schicklichſten Platze, oder auch wohl öfter mit dem Daumen wieder einsetzt, und so bis an den zu erreichenden Ton fortfährt. Ueber die erſte Art sind in der V. Sch: S. 37 mehrere Beyſpiele schon gegeben. Zum 2ten dient das eben dort S. 33 angegebene Schema, indem es genau den Ton des Einsatzes irgend einer Lage oder Applicatur angiebt, wobey man nur ſtatt des 1ten Fingers, den Daumen, ſtatt des 2ten, den 1ten, für den 3ten und 4ten den 2ten und 3ten nimmt.

Doch wollen wir noch einige Beyſpiele darüber hier anführen. Dur und moll haben einerley Fingersatz.



Wir wollen durch das Gesagte, die Art, den Daumen gleich aufzusetzen, nicht verwerfen, welche auch nicht jeder Tonart angemeſsen iſt, aber in den Tonarten von A, D, G und C iſt sie sehr bequem, 1) weil die vielen darinn vorkommenden harmonischen Töne, (Flageolet) einen schönen Klang hervorbringen, 2) weil sie leicht und bequem iſt, und der Daumen immer auf harmonische Töne zu ſtehen kömmt, die gut ins Gehör fallen. Um die harmonischen Töne hervorzubringen, muſs der Finger ganz leicht aufgesetzt werden, und der Bogen, welcher gleich und scharf einschneidend geführt werden muſs, sich etwas dem Stege nähern. Das Zeichen /\ soll sie andeuten.

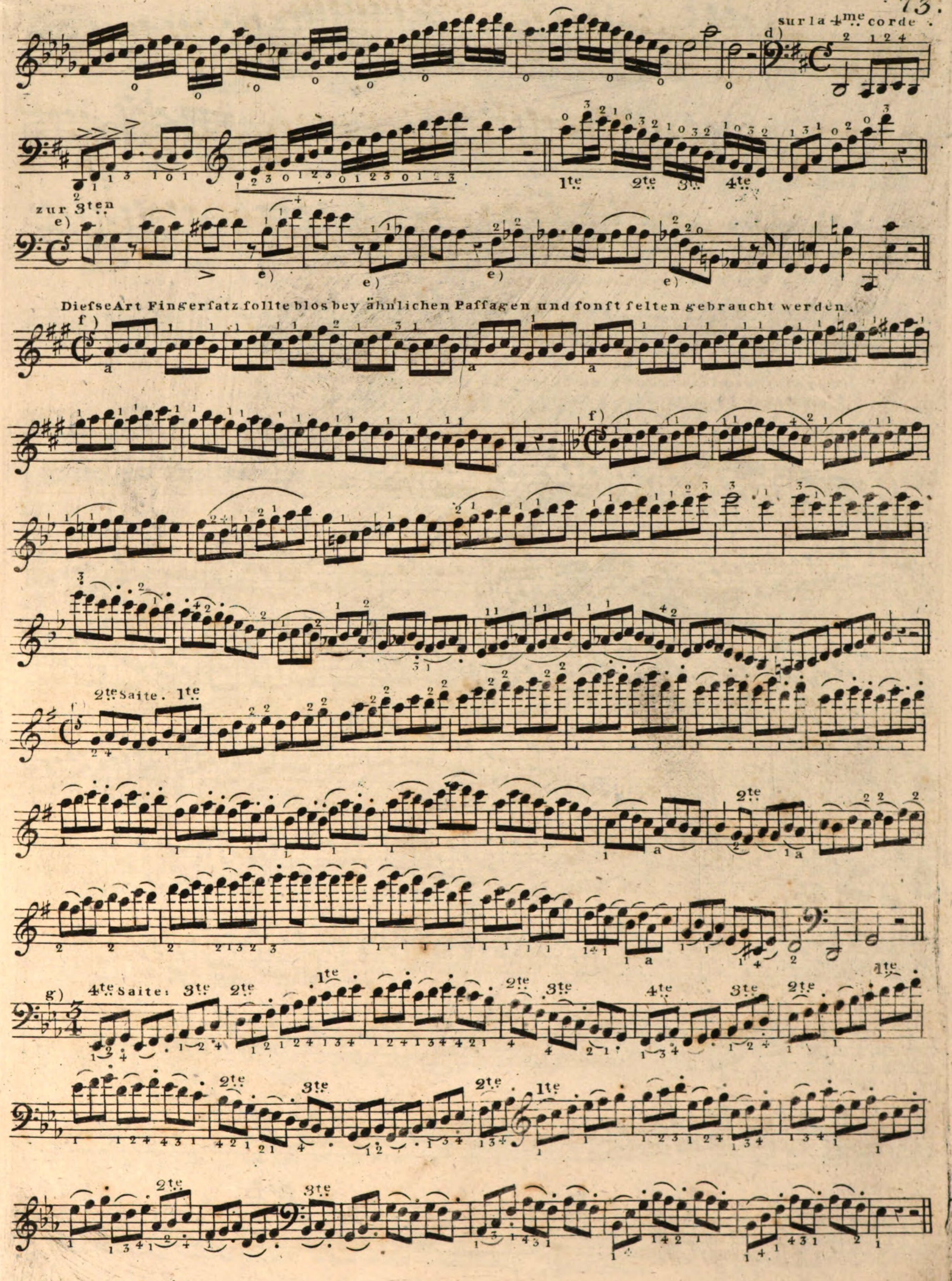




Liegt aber irgend eine Stelle so gut in der beſtimmten Lage einer Tonart, daſs man sie mit einem feſten Einsatze des Daumens auf der untern Octave oder der Quinte auf der höhern Saite bequem herausbringen kann, so suche man eine gute Gelegenheit, dieses zu bewerkſtelligen. Ueber diese Materie und die anwendbaren Vortheile hierbey, sieh die Viol: Sch. S. 33 u. d. f. Besonders gut iſt es, das dort S. 33 angegebene Schema durchzuſtudieren, indem es ganz, in dem Fall einer durch den Einsatz des Daumens gewonnenen Lage, Z. B. der C Applicatur, durch den Einsatz deſselben auf dem g und c, der D Applic. durch den Einsatz auf dem a und d, auf das Violoncell anwendbar iſt. Zur beſsern Belehrung des Schülers führen wir noch einige Beyſpiele, besonders über die wichtigſten in der Violin Schule angegebenen Regeln in der nämlichen Ordnung an, wie sie in der V. Sch. Statt findet. Der Lehrer wird daher beym Unterrichte die dort angeführten Regeln mit den folgenden Beyſpielen zu vereinen wiſsen.

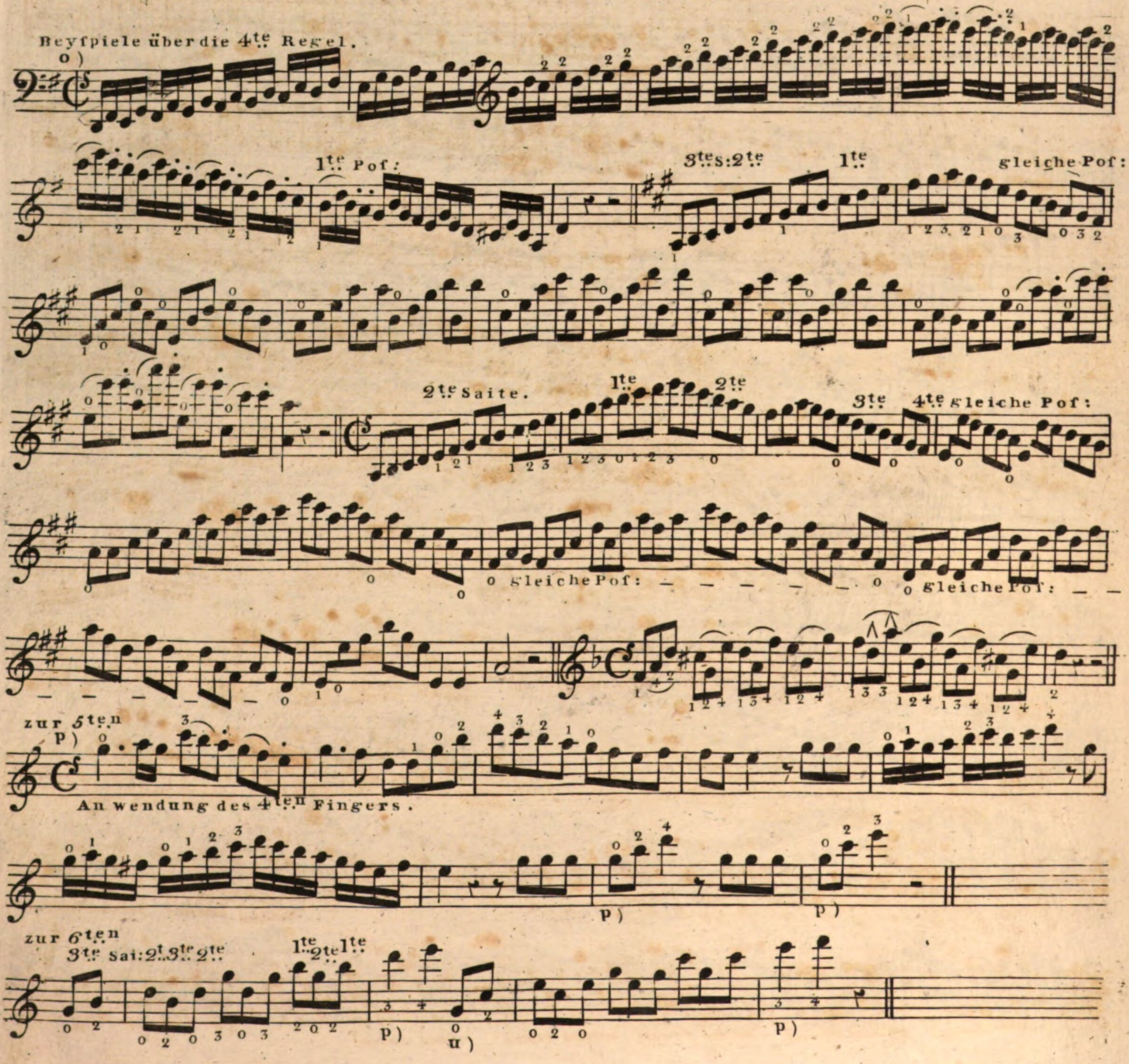
Beyſpiel zur 1te Regel.




sur la 4me corde
d)
zur 3ten
e)
Diefse Art Fingerfatz follte blos bey ähnlichen Paffagen und fonft felten gebraucht werden.
f)
2te Saite. 1te
g)
4te Saite: 3te 2te 1te



|: Dergleichen find fchon hinlänglich bey d und h enthalten, wo fie mit dem nämlichen Buchftaben gezeichnet find. auch Seite 18 find dergleichen :|



aa) :Ganz in der 3ten Position:



bb.) Gewöhnliche schwierige Sinfonie Passagen. Ein anderes Beyspiel hierüber ist bey t' Sait: 26.



Zum Ueberfluſs fügen wir noch für jenen, der sich besonders auf dieses Inſtrument legen will, einige Muſter der chromatischen Tonleiter bey, woraus sich derselbe leicht Muſter für alle andere Fälle wird entnehmen können, indem die verschiedenen Tonleitern durchaus den nämlichen Fingersatz haben. Sie iſt daher auch die nämliche in Dur und moll, denn man durchläuft beym Aufſteigen von der erſten Stufe biſs zur Octave alle 12 chromatische Stufen.

Sie erfodert nur 3 Finger, der 4.te iſt dabey unnöthig, denn man trifft auf dem erfoderlichen Platz immer auf eine leere Saite, doch bedient man sich deſselben, um die Tonleiter erfoderlichen Falls zu schlieſsen, wie nachſtehende Beyſpiele beweisen werden. Auch wird derselbe in der zuletzt folgenden Tonleiter in B, wie es angezeigt iſt, eine Ausnahme finden, welche mit doppelter Fingersetzung bezeichnet iſt.

Man muſs hierbey nur darauf Acht haben, daſs:

1) das E auf der 4.ten Saite,
2) das H auf der 3.ten,
3) das Fis auf der 2.ten,
4) das Cis auf der 1.ten immer mit dem erſten Finger gegriffen werden muſs.





Diese Tonleitern gehörig geübt, verschaffen dem Schüler viele Fertigkeit, und werden demselben vielen Vorschub leiſten, wenn dergleichen Gänge hie und da vorkommen sollten.

Noch wichtiger aber iſt demselben die

§ 7. Lehre von den Doppelgriffen.

Wir werden diese Lehre so kurz als möglich, doch mit Anführung der gehörigen Beyſpiele, und zwar nach der Ordnung der Intervallen durchgehen.

Nur in der 1.ten Position kann man 2 Terzen hintereinander ſpielen, ohne die Hand zu verrücken, weil die leeren Saiten zu gebrauchen sind. Ueber diese hinaus muſs bey jeder folgenden Terz die Lage der Hand verändert werden, wodurch die Verbindung der Töne sehr erschwert wird. Gut können sie nur bey langsamen Zeitmaſse vorgetragen werden. Da zu den Terzen, welche bald klein, bald groſs sind, nur der 1.te und 4.te Finger ge-

braucht werden kann, diese beyden Finger sonach 1½ Ton bald 2 Töne von einander zu liegen kommen, so wird dadurch ein reines Spiel noch mehr erschwert. Ein Beyſpiel einiger Tonleitern in Terzen ſiehe bey a). In moll findet der nämliche Fingersatz Statt, nur daſs, wo die Tonart die leere Saite nicht zuläſst, der 1te und 4te Finger wie oben gebraucht wird, b). Man nimmt auch öfter bey einem solchen Doppelgriffe, wobey eine leere Saite vorkömmt, den höhern Ton in einer höhern Position, gewöhnlich der 4ten, auf der tieferen Saite, indem man die leere Saite dazu anſtreicht, allein da die leeren Saiten so ſtark klingen, so iſt diese Art von Griffen nicht anwendbar, wenn der Gesang eine Gleichheit des Tones fodert. c) Leichter ausführbar werden diese Terzen, wenn man den Daumen einsetzt, denn dann kañ man 2 Terzen nach einander ohne Verſchiebung der Hand ſpielen, d).



Zur beſsern Uebung für den Schüler geben wir noch einige Beyſpiele von Terzen-und Secundenfolgen bey e), wobey der Daumen zuerſt eine Stufe abwärts geht, dann der 2te Finger, und so abwechselnd: bey f) einer Terzen Secunden-und Sextenfolge.

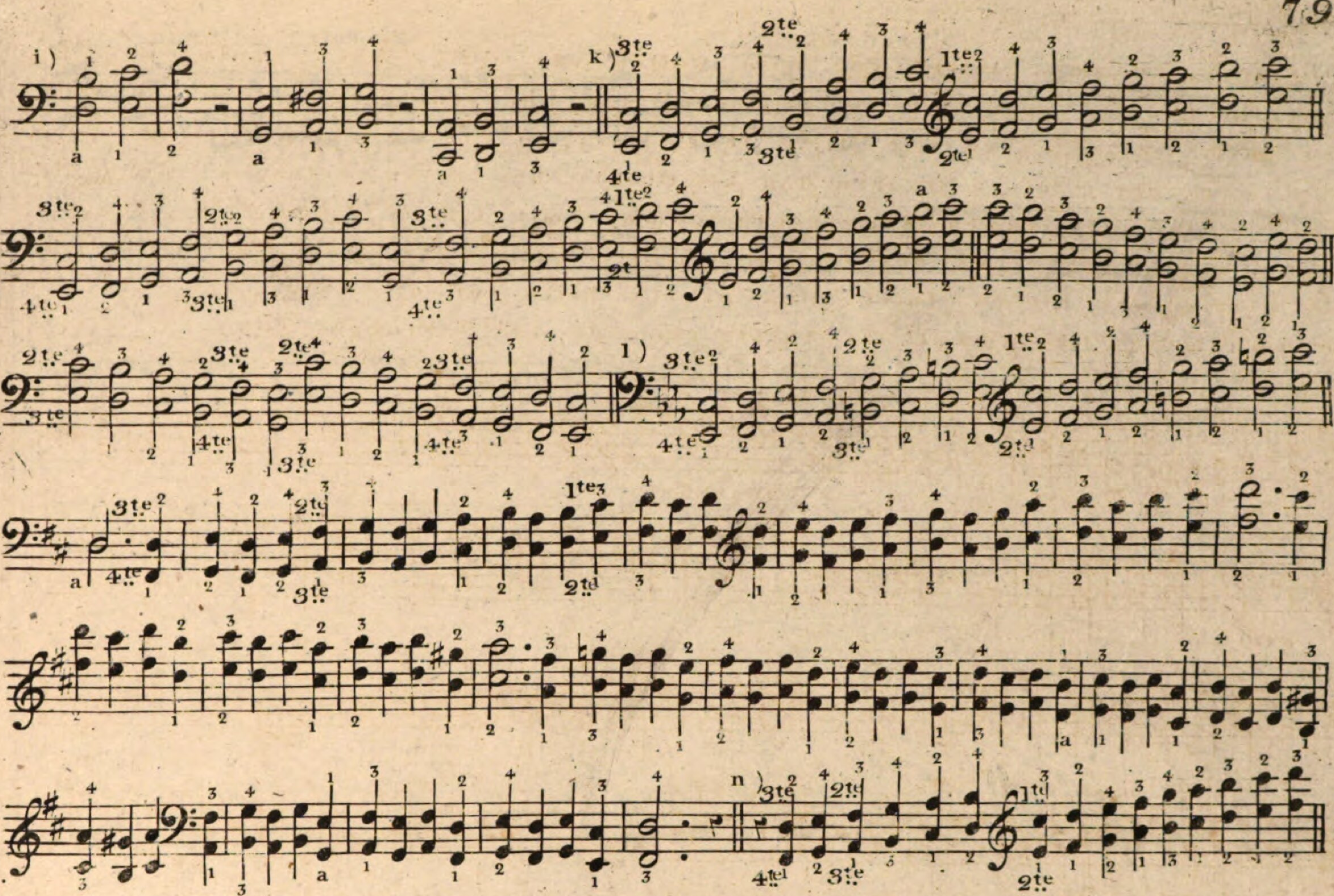


Quarten kommen selten vor, doch wollen wir einige bey g) anführen. Da auch die Quinten sehr leicht sind, indem man nur den Finger, oder den Daumen beym Aufſetzen in die Mitte legen darf, so führen wir nur einige Beyſpiele von der groſsen Quarte und kl. Quinte bey h) an, welche letztere, einige seltene Ausnahmen weggerechnet, immer mit dem 2^{ten} und 3^{ten} Finger gegriffen wird, woraus der Schüler leicht wird ermeſsen, daſs es in Hinsicht der Griffe bey diesen Intervallen hauptsächlich auf die Folge der Accorde ankomme. Bey hh) kömmt das Ausſtrecken des 4^{ten} Fingers vor.



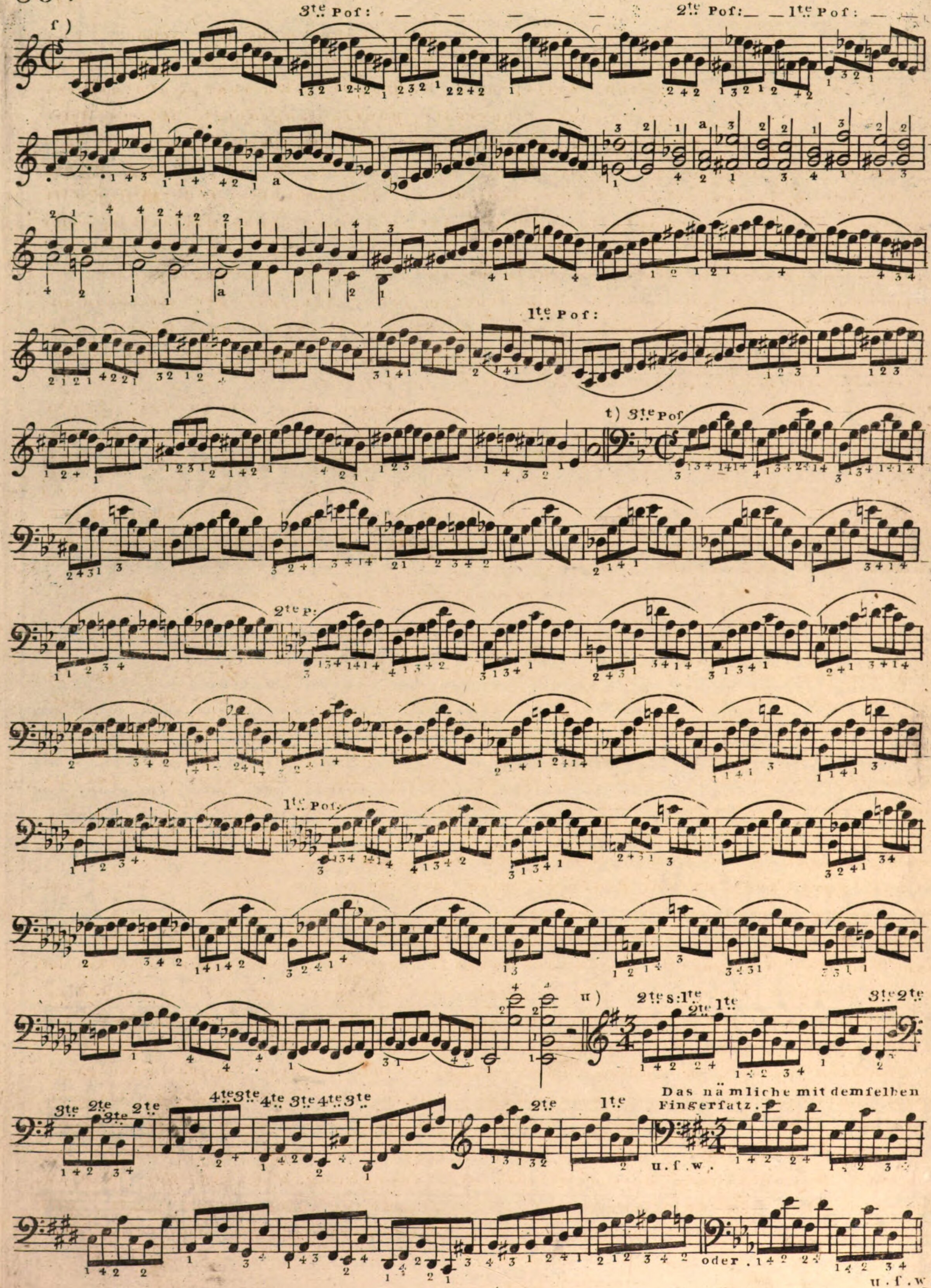
Die Sexten, besonders in Dur, sind leicht zu greiffen, und machen eine gute Wirkung. In der 1^{ten} Position kann man zwar 3 Sexten nacheinander ohne Veränderung der Hand ſpielen, wie bey i), allein, wenn man einen regelmäſsigen Fingersatz beobachten will, so nehme man nur 2 auf eine Position, welches, wenn man es nur etwas fleiſsig geübt hat, weit mehr Leichtigkeit und Sicherheit in der Ausführung gibt, k). Die Tonleitern in moll sind etwas schwieriger, wir geben eine solche bey l) und bey m) eine kleine Uebung im Steigen und Fallen aus D dur, wobey der Veränderung der Tonart ohngeachtet doch der nämliche Fingersatz beybehalten iſt, so wie er überhaupt in allen Tonarten eben so beybehalten wird. Das erſte d, welches mit einem hinab oder hinauflaufenden Strich bezeichnet iſt, wird mit dem 2^{ten} Finger auf der g Saite gegriffen, und die leere Saite zugleich angeſtrichen, wie es angezeigt iſt. Zur Uebung kann dieses Beyſpiel in mehrere Tonarten versetzt werden.

Der Schüler wird bemerkt haben, daſs beym Wiederanfange der 2^{ten} Octave der Fingersatz geändert wurde, denn die Sexte bey dem Schluſse der erſten Octave, als Anfang der 2^{ten} betrachtet, muſs, der Regelmäſsigkeit wegen, ihren besondern Fingersatz bekommen, und sowohl unten als oben mit dem 1^{ten} und 2^{ten} Finger gegriffen werden, wie es angezeigt iſt. Bey nur einmaligen Anschlägen der Sexte bey dem Anfange der 2^{ten} Octave kömmt also der Fingersatz bey n) zum Vorscheine, was in allen Tonarten Statt findet.



Ein Beyſpiel einer Sexten und Quintenfolge iſt bey o), von einer Sexten und Septimenfolge bey p), von Septimen und Terzen, welche letztere aber viele Uebung erfodern, bey q), von der vermehrten Septime, welche in der Regel mit dem erſten und dritten Finger gegriffen wird, bey r), wo auch eine Ausnahme dieſer Regel bey rr) angegeben iſt. Ein Beyſpiel der verminderten Terz, welche mit 1, 2, 3 gegriffen wird, iſt bey s), über die kl. Terz, welche mit 1, 3, 4 genommen wird, bey t), welches zugleich zeiget, daſs man in einer Position solange als möglich bleiben solle; über eine Stelle, welche immer auf zwey Saiten, wie die Sexte liegt bey u).




f)
3te Pos:
2te Pos:
1te Pos:
1te Pos:
t) 3te Pos
2te P:
1te Pos
u)
Das nämliche mit demselben Fingersatz.
u. f. w.
oder
u. f. w.

Hat der Schüler dieses gehörig inne, dann kann man ihm schon Uebungsstücke beynahe aller Art anvertrauen. Man wähle aber noch immer meiſtens gesangvolle, von guten Meiſtern, Z. B. Duport, Romberg, u. a. gesetzte, vorzüglich solche, worinn der Fingersatz häufig angezeigt iſt, und laſse sie mit gehaltenem Tone vortragen, mit einer feſten Manier, und einer Art Herrschaft des Bogens, welche die Töne, so zu sagen, aus der Wurzel zieht, wie es der § 1 angegebene Charackter dieses Inſtrumentes fodert. Hiezu iſt demselben nöthig die Kenntniſs von der Art, wie man etwas darſtellen oder vortragen soll.

Diese Lehre iſt in der Singschule S. 48 bis zu S. 54 abgehandelt.

Im Ermanglungsfalle von Uebungsſtücken jener Art, wie wir sie oben angegeben haben, kann der Lehrer auch Gesänge und Arien aus Opern, welche für dieses Inſtrument anwendbar sind, arrangiren, und hiemit nach jener in der V. Sch. S. 43 gegebenen Vorschrift verfahren.

Iſt der einfache Vortrag gebildet, dann nehme man die in der Singschule folgende Lehre von den musik. Auszierungen S. 54 zur S. 66 mit demselben durch. Unter diese gehört auch der Triller, von dem das Nöthige theils in der Singschule, theils in dem § 6 der V. Sch. S. 43 und f. abgehandelt iſt, wobey wir nur noch in Hinsicht der auf dem Violoncell seltenen eigentlichen Doppeltrillern bemerken, daſs hiezu meiſtens der Daumen muſs angewendet werden.

Hat der Schüler diese Lehren genau durchgangen, so mache man denselben bekannt mit den Grundsätzen

§ 8. Von der Bogenführung.

Alles, was über diese nämliche Matérie in der V. Sch. § 7. gesagt iſt, gilt auch bey diesem Inſtrumente, nur müſsen wir noch bemerken, daſs man schnelle Paſsagen nicht so scharf mit der Spitze abſtoſsen darf, wie bey der Violin, indem diese nicht ſtark genug iſt, um die dicken Violoncell Saiten in die gehörige Schwingung zu setzen. Da es hierin viel auf die Stärke des Bezugs, und Schwere des Bogens ankömmt, so suche man den Platz auf demselben auszumitteln, wo die Töne mit gehöriger Kraft köñen herausgebracht werden, und doch noch Klang genug haben.

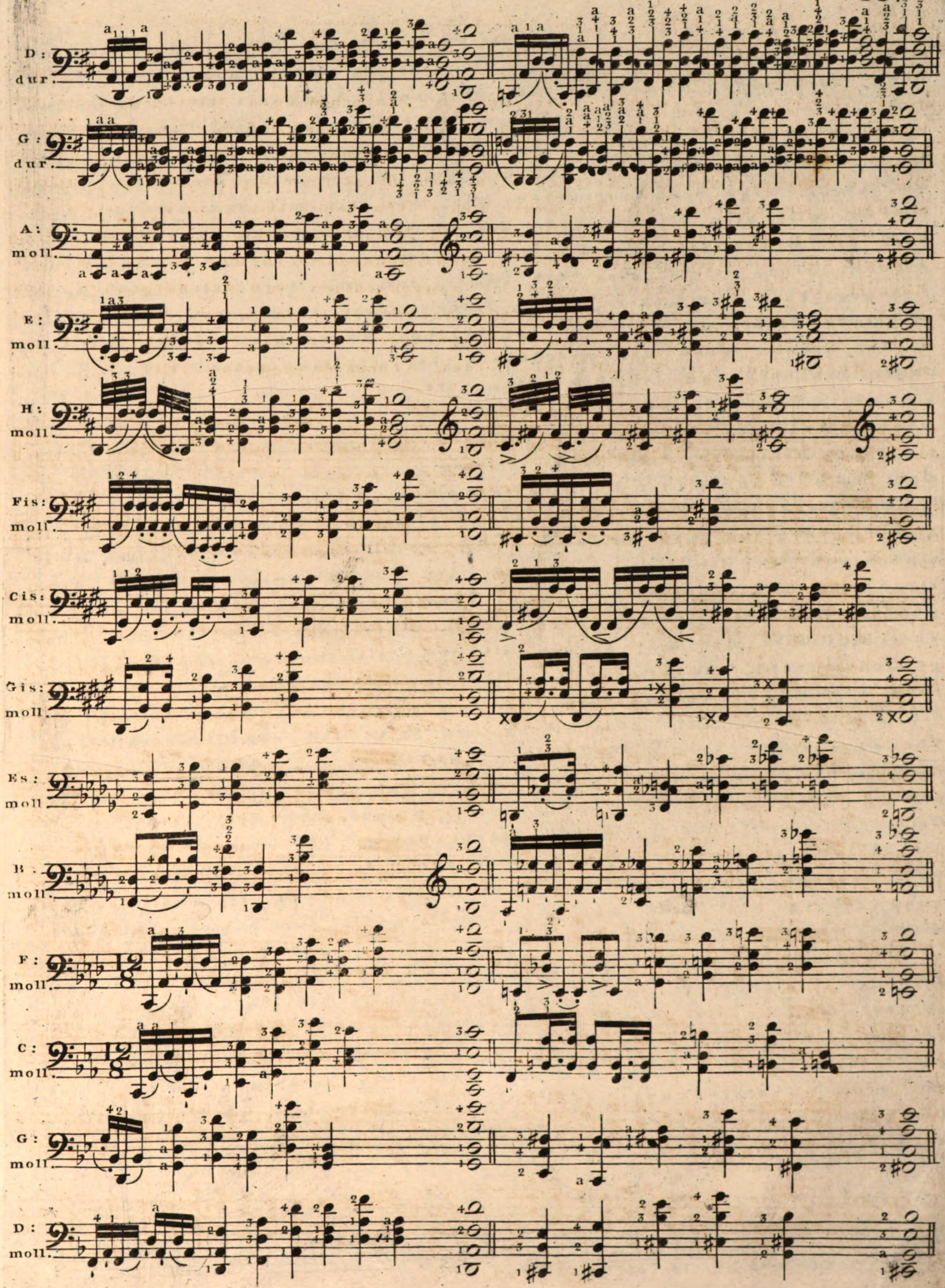
Das dort angeführte Beyſpiel über das Staccato muſs in das F um eine Quinte tiefer gesetzt werden.

Die § 8 in der V. Sch. abgehandelte Lehre voñ den Stricharten kañ auch für das Violoncell angewandt werden, nur iſt hiebey zu bemerken, daſs nur diejenigen, welche dem Charackter des Violoncells gemäſs sind, und gute Wirkung auf diesem Inſtrumente machen, dörfen ausgewählt, und eingeübt werden. Wenn der Lehrer einige Beyſpiele dem Schüler gibt, so iſt es freylich beſser, im andern Falle kann er die in der Violinschule gegebenen entweder für dieses Inſtrument ändern, oder auf folgende Art gröſstentheils zu gleichem Zwecke brauchbar machen, wenn er das erſte aus dem C in das F, und das zweite ins G nach der oben schon angegebenen Art, d. h. mit Beybehaltung der nämlichen Saitenordnung, wie auf der Violin, übersetzt. Das die dort angezeigte Fingerordnung nicht ganz paſst, und manche Strichart dadurch etwas schwer wird, verſteht sich von selbſt; doch

kann auch dies letzte zur Uebung für den Schüler dienlich seyn, und soll ihm ja nur zur Belehrung dienen.

Ueber die Arpeggios führen wir aber die bey a) angegebenen verschiedenen Beyſpiele an, welche wir nach der verschiedenen Darſtellung der nämlichen Grundakkorde herſetzen, weil sie so uns als Muſter für die weiter unten abzuhandelnde Lehre von der Begleitung des Recitativs dienen werden. Da der Violoncellſpieler, welcher sich zum Begleiten der Recitative tüchtig machen will, ohnehin die Harmonie Lehre ſtudieren muſs, so haben wir die Bezifferung für unnöthig geachtet. Nach jedem Grundaccord irgend einer Tonart kömmt immer im Dur der kl. Septimenaccord, im moll der verm:. Im Betreff der Fingersetzung kömmt es hauptsächlich auf die folgenden Accorde an, doch haben wir bey jedem Accord eine angegeben. Nebſt dem hat jeder Accord einer neuen Tonart eine andere Strichart, wodurch gewiſs genug Muſter für die Stricharten in den Arpeggien gegeben sind.




D: dur.
G: dur.
A: moll.
E: moll.
H: moll.
Fis: moll.
Cis: moll.
Gis: moll.
Es: moll.
B: moll.
F: moll.
C: moll.
G: moll.
D: moll.

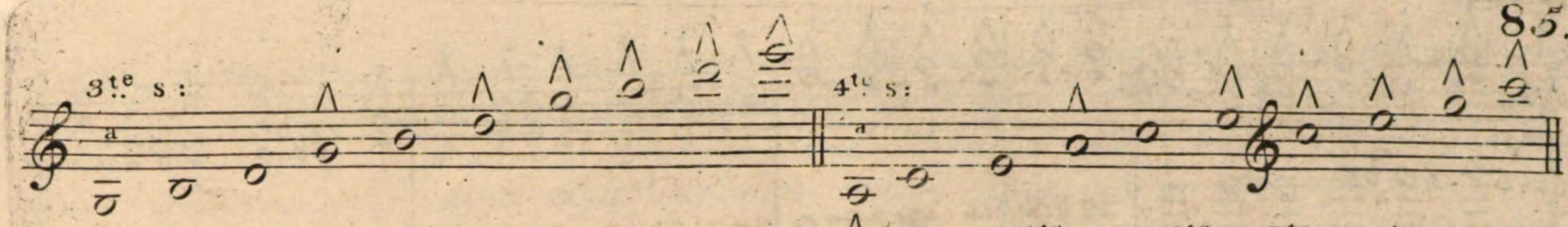
Durch die verschiedenen Stricharten erhält der Spieler einen vorzüg= lichen Reichthum an verschiedenen Darſtellungsmitteln, und er iſt nun ge= hörig vorbereitet, um die in der Singschule S. 72 bis zu S. 82 verhan= delte Lehre von den willkührlichen Manieren und Auszierungen gehörig faſsen und selbe in seinen Uebungsſtücken anwenden zu können, welche freylich von der Hand vorzüglicher Meiſter gesetzt seyn sollten, deren wir schon einige oben anführten. Wie man itzt mit dem Schüler ver= fahren solle, dies iſt am Ende der Violin Sch. genau angegeben, wo auch die Grundſätze über den Vortrag der verschiedenen Tonſtücke an= geführt sind, welche aber doch immer nur mit Berücksichtigung des § 1 angegebenen Charackters dieses Inſtrumentes anzuwenden sind. Von der richtigen Befolgung des dort angezeigten Weges wird es nun abhängen, ob der Schüler gute und geschwinde Fortschritte macht. Wir handeln daher nur noch von der Behandlungsart der harmonischen oder Fla= geolet Töne, und werden dann das Violoncell als Begleitungsinſtru= ment betrachten, indem wir das Ganze mit der Lehre von der Beglei= tung des Recitativs schlieſsen werden.

§ 9. Von den harmonischen oder Flageolet Tönen.

Wie diese Töne geſpielt werden, iſt bereits oben S. 17 schon er= klärt worden, wo auch Beyſpiele über dergleichen Töne vorkamen. Diese sind sowohl in der eigenthümlichen Art des Klanges, als in der Ton= ſtufe von den andern Tönen ganz verschieden, wie es sich in den fol= genden Beyſpielen zeigen wird. Sollen diese anſprechen, so muſs der Theilungspunkt der Saite genau mit dem leise aufgesetzten Finger ge= griffen werden, welcher etwas geſtreckt seyn muſs, so daſs die Berüh= rung beynahe zwischen beyden Gliedern geschehe. Eigentlich sollten wir die genau gezeichnete Eintheilung der Saite und der verschiedenen Theilungspunkte hier anführen, wir unterlaſsen es der Kürze wegen, indem wir nur angeben, daſs die Saite in ihrer Hälfte, als dem Mittel= punkte die Octave, bey $\frac{2}{3}$ die Octave der Quinte, oder 12te, bey $\frac{3}{4}$ die 2te Octave oder 15te, bey $\frac{4}{5}$ die 2te Octave der gr. 3te oder gr. 17te, bey $\frac{5}{6}$ die 2te Octave von der Quinte oder 19te, bey $\frac{7}{8}$ die 3te Octave oder 22te erzeugt. Diese nämlichen Verhältniſse und in der nämlichen Ord= nung finden Statt, man mag nun herein gegen den Saitenhalter, oder hinaus gegen den Sattel vorrücken.

Wir geben beyde in Noten an, welches vorzüglich dazu dienen mag, daſs der Violoncelliſt durch genaue Kenntniſs derselben in den Stand gesetzt iſt, die oft in gröſter Geschwindigkeit auszuführenden Sprün= ge von der Tiefe in die Höhe mit Leichtigkeit in einer nahen La= ge verrichten zu können, während dem diese auſserdem entweder nur mit gröſter Anſtrengung und Gefahr, oder gar nicht zu machen sind. Die unbezeichneten Noten werden feſt, die mit ∧ bezeichneten als die harmonischen leise gegriffen.





Harmonische Töne durch die Griffe von der Octave gegen den Sattel herein erzeugt.

Wirkung auf das Gehör.

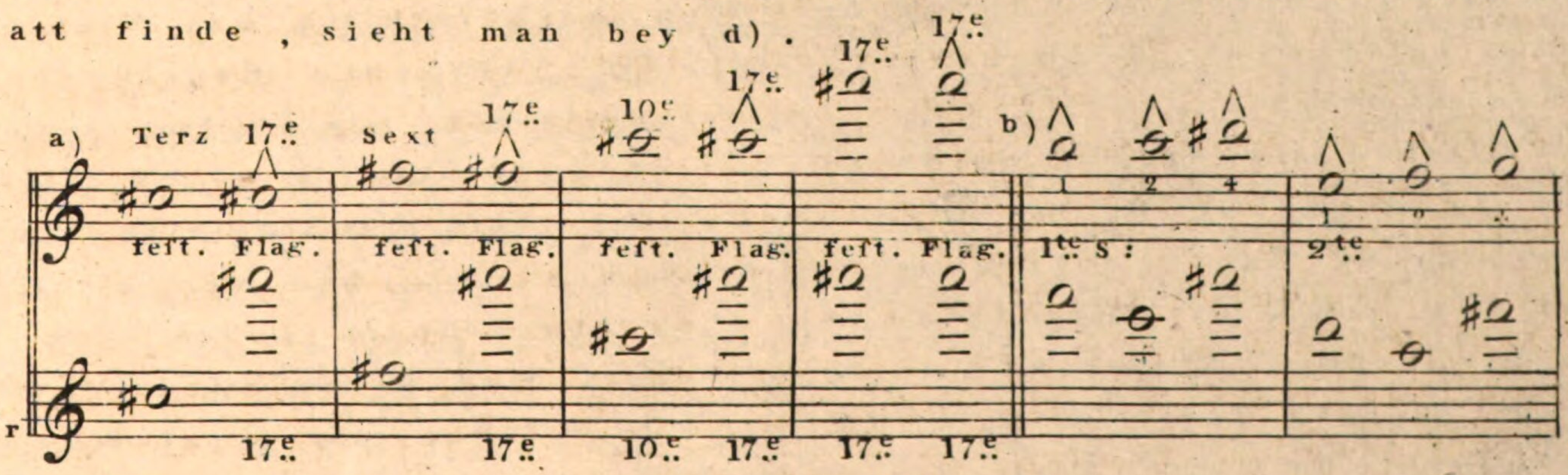


Bey c, wo die 19, und bey h, wo die 22e angezeigt fteht, müfsen die Finger etwas höher hineingerückt werden, worüber das Gehör entscheiden mufs.

Jede der bey a) bezeichneten Noten gibt die grofse 17te, was auf allen übrigen Saiten auch Statt findet. Die harmonische 3te Octave nahe bey dem Sattel ift nicht so gebräuchlich, weil sie nicht gerne anfpricht. Am beften dient hiezu die dritte Position. (in der Violin die nämliche oder D Appl.) b) In dieser kann man auch Zusammenhang in die harmonischen Töne bringen, besonders weil man in derselben durch das fefte Aufdrücken des erften Fingers, welcher als ein beweglicher Sattel dem ausgeftreckten leise aufgelegten 4ten Finger zur Unterlage dient, die noch fehlenden harmonischen Töne in der Stufenfolge erhält. Den erften Finger, welcher feft aufgedrückt werden soll, bezeichnen wir mit einem schwarzen Kopfe, c). Durch das letzte Mittel kann man viele Töne erhalten; man setzt den erften Finger auf jeden beliebigen Platz feft auf, und bedeckt den zu einer Quarte gehörigen Abftand leise mit dem 4ten ausgeftreckten, so bekömmt man die 2te Octave des erfteren. Dafs dieses sogar in einer chromatischen Stufenfolge Statt finde, sieht man bey d).

Harmonische Töne.

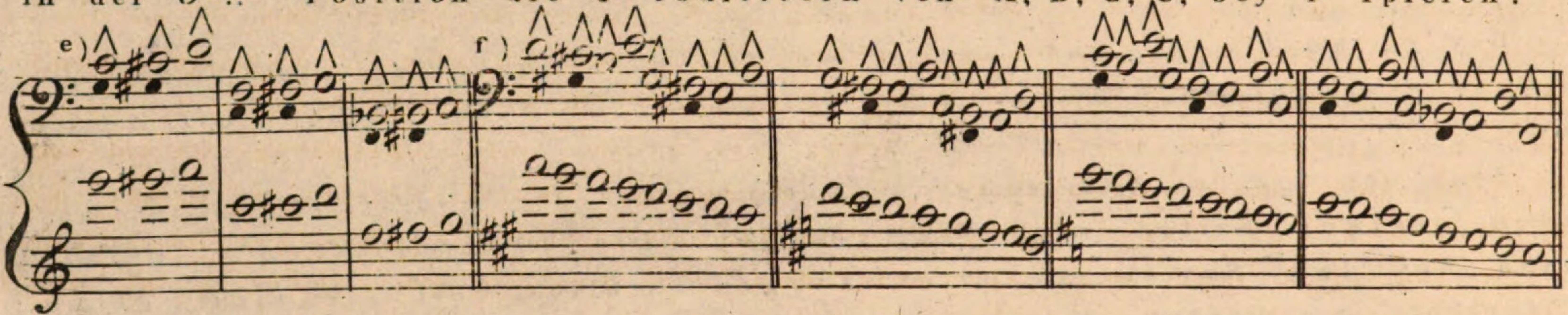
Wirkung auf das Gehör







Wer sich die vorhergehenden chromatischen Tonfolgen eigen gemacht hat, wird folgende 2 chromatische Töne leicht ſpielen können, die sehr brauchbar sind, weil sie sich bey verschiedenen Tonleitern anwenden laſsen, e). Bey einiger Uebung in dem Abgehandelten kann man auch leicht in der 3ten Position die 4 Tonleitern von A, D, G, C, bey f ſpielen.



Diese Tonleitern kann jeder nach Belieben vervielfältigen. Diese harmonischen Töne werden verschieden angezeigt, theils durch das Beisetzen des Wortes: Flautino, Flageolet, oder Sons harmoniques, suoni armonichi unter die erſte Note, indem man über alle folgenden, welche eben so geſpielt werden sollen, eine solche Linie zieht, oder eine Reihe von Punkten setzt, wie bey der zu ſpielenden 8Ve, theils durch Beysetzung des o, wie es die pariser Violoncell Schule angibt, was aber seltener iſt, indem das o als Zeichen für den Einsatz des Daumens bey dem Violoncell gebraucht wird.

§ 10 Von dem Violoncell als Begleitungsinſtrument.

Die Regeln des Vortrags, welche oben aus der Singschule in die des Violoncells entlehnt wurden, betreffen hauptsächlich das Violoncell als Solo Inſtrument. Zwar werden diese die gegebenen Regeln der verschiedenen Stricharten, und der Bogenführung, schon hinlänglich seyn, den Violoncelliſten als bloſsen Begleiter auf dem rechten Wege zu halten, indem ja doch alle Begleitung so geschehen muſs, daſs sie die in dem Tonſtücke liegende Hauptempfindung im Ganzen, so wie bey jeder einzelnen Stelle darſtellt, wozu die Regeln in der oben angegebenen Lehre vom Vortrage bereits schon angegeben sind. Zum Ueberfluſse geben wir aber doch noch einige Regeln für den Baſs bey der Begleitung der Tonſtücke überhaupt.

Da der Baſs die Basis der Harmonie in weiterer Bedeutung iſt, indem er sowohl durch das Angeben der Grundtöne der ganzen Accordenfolge eine feſte Beſtimmung gibt, als auch durch das einfache Bezeichnen der Haupttacktglieder das rythmische Verhältniſs ganzer Stellen im Einzelnen, und der Tonſtücke im Ganzen ausdrückt, diese beyden aber, Rythmus und Harmonie, vorzüglich erſterer zum Zusammenhalten einer ganzen Musik so wichtig iſt, wie oben schon in den allg. Grundsätzen angegeben wurde, so

folgt, dafs die erfte wichtigfte Pflicht des Bafsiften jene ift, den Takt, und jede Takteinschnitte soviel möglich fühlbar zu machen. Dieses genau zu beobachten, darf er nie unterlafsen, der Vortrag mag nun ein gebundener oder geftofsener seyn. Man verftehe diefs aber nicht so, dafs die Bafsiften dirigiren sollen, sondern sie müfsen nur mit ihrem Inftrumente jenes vom Directeur angegebene Zeitmafs ernft und fefte behaupten. Unläugbar gehört eine grofse Kunft dazu, gehörig begleiten zu können. Ohne das Prima vista Lesen, die gehörige Reinheit, Deutlichkeit zu rechnen, wird hiezu nebft vieler musik: Einsicht und Grundlage besonders vieler Geschmack erfordert. Ganz verschieden ift die Begleitung einer Sinfonie von jener eines Quartetts. Bey jener soll der Bafsift mit Energie und Feuer, Lebendigkeit und einem raschen Bogenftriche begleiten, bey diesem mit jener Bescheidenheit, welche so schön eine Unterredung unterftützt, ohne durch eine entscheidende Sprache aufzufallen. Ganz anders ift die Begleitung einer Kirchen- als jene einer Kammermusik. Wenn bey dieser mehr Leichtigkeit und Fertigkeit, kurz mehr mechanische Vollkommenheit Statt findet, so geht die Begleitung bey jener zu den gehaltenen Tönen zurück, der Bogenftrich wird feyerlich und ernft geführt, und der Ton, so zu sagen, aus der Wurzel gehohlt. Der nämliche Unterschied gibt sich bey der Gesangsmusik überhaupt, Z. B. in Opern, bey dem Vorgange ernfter und tändelnder Auftritte.

Diefs Wenige wird schon hinlänglich seyn, um einen Schüler aufmerksam zu machen, wie nothwendig es zu einem Begleiter sey, den Charakter der Stücke selbft zu kennen, um zu defsen Darftellung das Mögliche in der Begleitung zu leiften, wozu nothwendiger Weise eine fleifsige Uebung mit sorgsamer Anwendung des bereits Gesagten das Meifte thuen wird.

Im Betreff des kurzen Angebens der Bafsnoten überhaupt, besonders, wenn diese die guten Tacktheile blos bezeichnen, kann ich nicht umhin, den Schüler darauf aufmerksam zu machen, hiebey genau zu unterscheiden, ob der Stofs ein harter oder weicher seyn müfse. Es ift unmöglich, dafs dies der Tonsetzer in allen Fällen so genau bezeichnen kann, oft ift auch übertriebene Eile oder gar Vergefsenheit des Tonsetzers daran Schuld. Der Bafsift mufs hiebey auf den Charakter des Stückes oder der Stelle sehen, bey sanftern Stellen weicher und gehaltener ftofsen, bey kräftigern und lebendigern aber fefter und kürzer. Oft mufs Z. B. bey Viertheilen der Ton beynahe ganz tenuto gefpielt werden, während dem manche im geschwinden Zeitmafse vom Tonsetzer angezeigte halbe Note kurz abzufertigen ift. Eben so wichtig ift es den gehörigen Unterschied bey der Bindung zu treffen. Man sieht hieraus, wieviel dazu gehöre, einen guten Begleiter zu finden, und wie wenig jene Musikdirektoren von ihrem Geschäfte verftehen, welche oft die ungebildeteften Menschen an solche Poften ftellen, und glauben, es schicke sich jeder hiezu. Oft kennen diese selbft die feinen Nuanzen nicht, und sie sind sodann die Schuld, wenn eine von einem gut besetzten Orchefter vorgetragene Mu-

sik keine Wirkung thut. Ueberhaupt werden, wenn es nicht besonders vorgezeichnet ist, die Bass-Passagen nicht so schleppend, sondern etwas mehr getrennt von einander vorgetragen, beynahe wie ein gelindes Staccato.

Besonders wichtig für den Begleiter ist es, den Unterschied genau zu bemerken, ob der Bass blos begleitet, oder eine Nachahmung eines Gedankens der Haupt- oder irgend einer andern Stimme vorträgt. Dieser Wechsel eines und ebendesselben Gedankens durch die verschiedenen Stimmen ist oft mit vieler Einsicht behandelt, so dass dadurch der von dem Bass in der Wiederhohlung vorgetragene Gedanke einen eigenen Charakter von Würde erhält. In einem solchen Falle muss derselbe jenem eine der Würde seiner Stimme gemässe Darstellung verleihen. Oft ergreift auch der Bass eine eigene Idee, welche er im Fortschreiten durch höhere Intervalle vorträgt, oder dieselbe in den tiefern mit einem Decrescendo verlöschen lässt. Im ersten Falle muss bey dem Steigen der Intervalle der energische Vortrag wachsen, im letzten sich in gehaltenen Tönen verlieren. Mit einem Worte, der Bassist muss in einem solchen Falle eben so vortragen, wie die Hauptstimme. Das wichtigste in dieser Hinsicht ist das genaue Bezeichnen der Einschnitte der musik: Gedanken, denn dadurch allein erhält der Bass jene Deutlichkeit, welche sich so vortrefflich dem Ganzen mittheilt, durch welche blos der Zuhörer zum baldigen und sichern Ergreiffen der Ideenfolge des Tonsetzers hingeleitet wird. Unschätzbar für die grosse Wirkung eines Orchesters ist ein guter Contrebassist, wenn er diese vorzügliche Eigenschaft besitzt. Er wird das Meiste zur Erhebung der Tonstücke beytragen. Es wäre daher sehr gut, wenn besonders jene, welche dieses Instrument behandeln, das Singen verstünden, oder schon einmal Sänger gewesen wären.

Da der volle Ton dieses Instrumentes so sehr geeignet ist, das Anwachsen einer Tonmasse zu unterstützen, da er selbst in seinem eigenen, tiefen, vollen Klange die vielen Bezeichnungsfähigen Differenzen enthält, so muss vorzüglich dieser alle die feinern Nuancen bezeichnenden Ausdrücke, welche oben in der Lehre vom Vortrage bereits erklärt wurden, genau kennen, und sie wiederzugeben wissen. Dass hiezu ein besonderes Studium vorzüglich für den Contrabassisten erfordert werde, wird jeder einsehen, der es je versucht hat, jene auf diesem Instrumente auszudrücken. Nicht zu vergessen ist die Mahnung an den Begleiter, mit Discretion und gefällig zu begleiten. Es kommt hierinn besonders auf die Stücke an, ob Z. B. ein Concert oder eine Ouverture begleitet wird, im ersten Falle, ob der Concertist ein starkes Instrument, Z. B. Clarinett oder ein schwaches, Z. B. Pianoforte spielt. Nie darf aber die Begleitung von der Art seyn, dass sie die Hauptstimme deckt, oder derselben überhaupt lästig fällt.

Sehr wichtig für den begleitenden Bassisten ist die

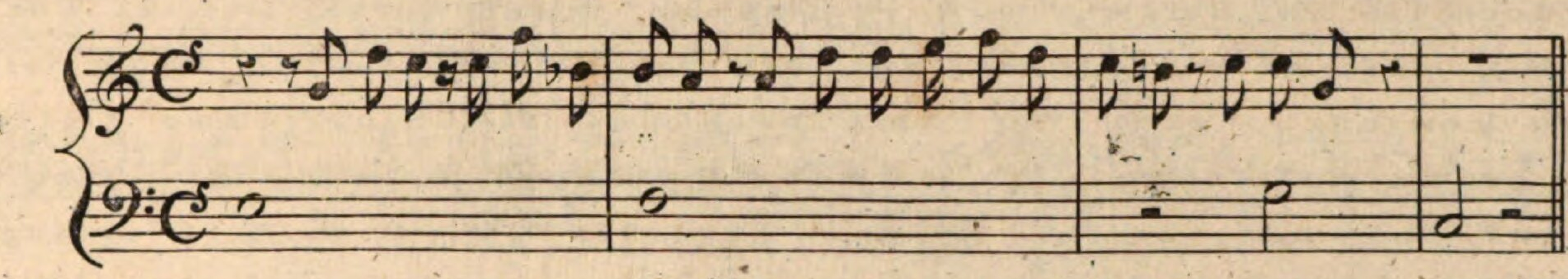
§ 11. Lehre von der Begleitung eines Recitatifs.

Was ein Recitativ sey, wie es vorgetragen werden müsse, darüber ist in der Singschule S. 82. gehandelt, welche Materie hier von dem Schüler zuerst fleissig durchgangen werden muss.

Aus dem dort Geſagten ergibt ſich, daſs die vorzüglichſte Pflicht eines Begleiters jene ſey, genau auf das Steigen oder Abnehmen der Empfindungen, kurz auf den im Recitative enthaltenen Text zu ſehen, und danach ſeine Begleitung einzurichten.

In der Regel muſs bey der Begleitung ſo lange mit dem Eintritte derſelben inne gehalten werden, bis der Sänger ſeinen Satz ausgeſprochen hat, es mag nun dieſer ein gröſserer oder kleinerer Abſatz ſeyn.

Der begleitende Baſsiſt muſs ſich daher in Acht nehmen, nicht zu hitzig einzufallen, weil man ſonſt die letzten Worte des Sängers nicht verſteht. Z. B.



Beſonders iſt dieſs zu bemerken bey kurzen Schlägen, welche die Begleitung zwiſchen den Abſätzen der Rede einzuſchalten hat.

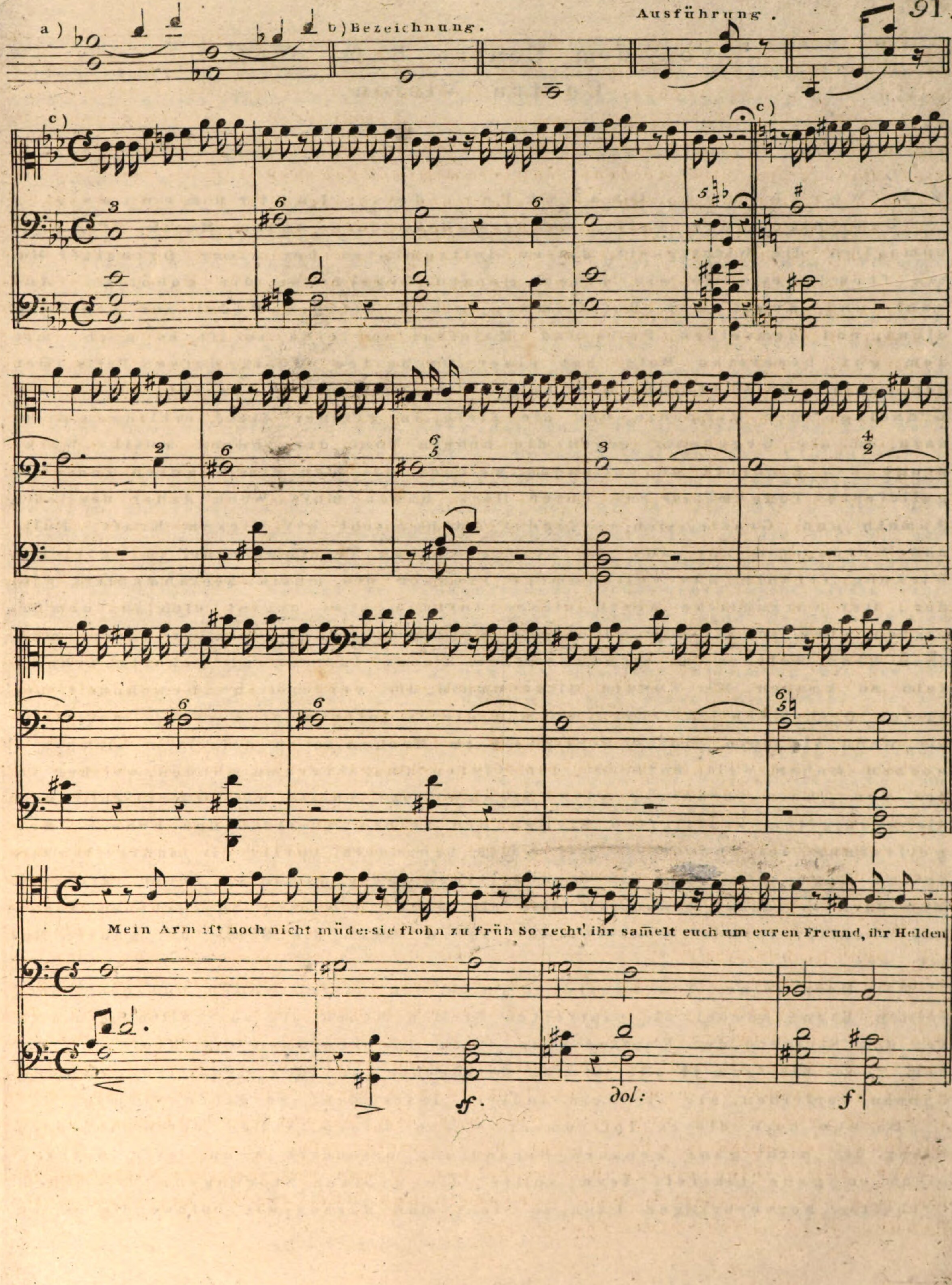
Ausgenommen iſt es, wenn der Tonſetzer mit dem Eintritte eines Wortes das Einfallen des Orcheſters bezeichnet, um dadurch dem Worte mehr Nachdruck zu verleihen, oder bey einer Transition, wo der Baſs nothwendiger Weiſe den Grundton mitangeben muſs. Da der begleitende Baſsſpieler, in der Regel der erſte Contra Baſsiſt und Violoncelliſt, gewöhnlich aus der Partitur ſpielt, ſo muſs er beym Eintritte eines neuen Tempo im Recitative, bey einem Zwiſchenſatze, welchen die Begleitung vorträgt, oder bey einem einfallenden Arioso das Tempo genau bezeichnen und die Einſchnitte fühlbar machen.

Häufig iſt auch der Fehler der Baſsiſten, daſs ſie die oft angeſchriebenen langen Noten, beſonders im Recitativ ohne Begleitung nicht lange genug aushalten, wodurch die nöthige Unterſtützung der Harmonie wegfällt, was für den Sänger und Zuhörer ſehr läſtig iſt. Auch das zu grelle Anſchlagen der Baſsnoten gehört unter die gewöhnlichen Fehler, welches einen unangenehmen Eindruck macht, und oft die ganze Empfindungsfolge ſtört.

Dieſs ſind die wichtigſten Regeln für die Baſsiſten überhaupt. Für den Violoncelliſten, der eigentlich die Accorden auf ſeinem Inſtrumente angeben ſollte, iſt noch folgendes zu bemerken: Vor allem muſs er von der Harmonie und ſeinem Inſtrumente eine vollkommene Kenntniſs haben. Erſteres iſt um ſo nothwendiger, als öfters in ſolchen unbegleiteten Recitativen der bloſe Baſs, ohne die Bezeichnung mit Ziffern, angegeben iſt, wo alſo der begleitende Violoncellſpieler dieſe aus der Folge der Töne in der Singſtimme entnehmen muſs. Worauf er vorzüglich bey dem Studium der Harmonie ſehen muſs, iſt, die verſchiedenen Stellungen aller Accorde kennen zu lernen, damit er dann durch Uebung die Fertigkeit erlangen kann, jene Stellung des Accords zu ergreiffen, welche am beſten dazu taugt, dem Sänger den Anfangston, ſo zu ſagen, in den Mund zu legen.

Hierauf suche er diese Accorde, soviel es sich thuen läſst, und zwar aus allen Tonarten auf sein Inſtrument zu übertragen. Die oben § 8 angegebenen Arten der Accorde bey den Arpeggios werden ihm hierbey vorzüglich dienen. Hiernächſt nehme er die leichteſten Recitative, und suche sie nach der Art, wie wir einige Muſter geben wollen, zu begleiten. Da sich aber nicht alle Accorde vollſtimmig so angeben laſsen, wie sie vorgezeichnet sind, so kann sich der begleitende Violonçelliſt folgende Ausnahmen erlauben, 1) da der mitbegleitende Contre Baſs um eine Octave tiefer ſteht, so darf der Violoncelliſt, wenn er dadurch eine beſsere Lage seines Accordes erhalten kann, seinen Grundton um eine Octave tiefer ergreifen, doch iſt es beſser, wenn es sich so thuen läſst, wie es vorgezeichnet iſt. Oft muſs er dieſs thuen, um noch einen oder einige Töne seines Accordes zu gewinnen, wenn der Baſs hoch, und die Singſtimme tief gesetzt, vielleicht eine Baſsſtimme iſt, so wie überhaupt es bey der Begleitung viel darauf ankömmt, welche Stimme begleitet wird. 2) Darf er sogar bey schwierigeren Accorden den Grundton weglaſsen, und jenen eine bequemere Stellung geben, indem ja ohnehin der Contre Baſs den Grundton voll genug mit angibt. 3) Iſt es nicht nothwendig, daſs alle Töne des Accordes zugleich angegeben werden, es iſt hinlänglich, wenn dieses nur mit einigen geschieht, und sollte sich der Anfangston des Sängers nicht unter diesen befinden, so kann der Violoncelliſt noch einige Töne höher ſteigen, indem er die Noten nach einander in einer schnellen Folge hinauflaufen läſst. a) Doch iſt dieses hauptsächlich nur bey Stellen nothwendig, wo die Modulation häufig wechselt, und es dem Sänger schwer fällt, den Anfangston zu treffen. Bey leichten Modulationen suche man sowenig als möglich auffallend und bemerkbar zu begleiten, indem man sonſt die Singſtimme zu viel verdunkelt. Nebſtdem iſt bey der Begleitung noch folgendes zu beobachten, daſs 1) der Accord nicht wiederhohlt werde, ausgenommen, wenn die Harmonie wechselt. 2) Die Begleitung muſs ganz einfach seyn, ohne Verbræmung, ohne Läufe. Erlaubt man es sich, gewiſse Lücken mit einem kurzen Zwischenſpiele auszufüllen, so darf dies nur darinn beſtehen, daſs man die Töne des Accords angibt. Eine Terze, eine Sext, ja selbſt ein Unisono wohl angebracht, sind beſser, als alle die Menge von Noten, die man zuweilen an deren Stelle setzt, und die Begleitung soll ja nur unterſtützen, und nicht selbſt herrschen. Es iſt daher nicht immer nothwendig, mit dem Baſs immer voll anzuhalten, oder wohl gar so ängſtlich jeden einzelnen Accord so voll angeben zu wollen; oft würde dies sogar gegen die Absicht des Tonsetzers seyn, es iſt genug gethan, den Gang der Modulation bezeichnet und dem Sänger angedeutet zu haben. Sehr gefehlt iſt daher die Sucht so manches begleitenden Violoncellſpielers, durch die Begleitung glänzen zu wollen. 3) soll man den Accord ohne Arpeggio im Allgemeinen angeben, wie es bey b) angezeigt iſt.

Wir geben hier einige Beyſpiele bey c) aus der pariser Violoncell Sch:, wie man den bezifferten Baſs behandeln, und Recitative begleiten soll. Uebung wird alles hier thuen.


a)
b) Bezeichnung.
Ausführung.
c)
c)
Mein Arm ist noch nicht müde: sie flohn zu früh So recht! ihr samelt euch um euren Freund, ihr Helden
dol:
f.
f.

Von dem Contre Bafs oder Contra Violon.

§ 1. Werth und Charakter des Inftrumentes.

Demjenigen, der weifs, was der Bafs der ganzen Musik ift, kann unmöglich die Wichtigkeit dieses Inftrumentes bey einer Orchefter Musik fremd seyn. So wie einem ganzen Orgelwerke die gehörige Anzahl und Kraft der Bafsftimmen, ein kräftiges Pedal zur Erhebung dient, und demselben Fülle und Majeftät verleiht, so ift es auch mit dem gut besetzten Bafs bey einer Orchester Musik, defsen Bafis im̄er der Contre Bafs bleibt. Die Folge der Töne die er angibt, sind die Grundlage der Harmonie, und die Tiefe, in welcher diese erklingen, dient dazu, um als Gegensatz gegen die höhern Töne der andern musik: Werkzeuge den Eindruck zu vollenden, welchen das von einem guten Tonsetzer gelieferte Tongemählde auf unser Herz haben mufs. Wenn daher bey jenen Anmuth und Grazie sich vorfindet, so herrscht bey diesem Kraft, Fülle und Würde, und nur aus der beyderseitigen Verschmelzung zu gleicher Wirkung ftrahlt das vollkommene Product des musik: Seelenmahlers wieder. Der vorzügliche Werth dieses Inftrumentes ergibt sich aus dem Gesagten eben so, als die wichtigen Forderungen, die man an jenen machen kann, welcher es sich anmafset, dieses Inftrument gehörig behandeln zu können. Wir können nicht umhin, die verderbliche Gewohnheit bey vielen Orcheftern zu rügen, wo man dieses Inftrument Personen anvertraut, die, wenn sie auch einige Fertigkeit im Mechanischen defselben sich erworben haben, weit entfernt, den tiefen Charakter zu ahnden, welcher in der von ihnen vorzutragenden Stimme liegt, theils mit Oberflächlichkeit die würdigften kräftigften Stellen, den reinen Ausflufs der höhern Begeifterung des Tonsetzers, mit Kälte behandeln, theils die sanfteften zarteften Gegensätze mit einem unzeitigen geschmacklosen Feuer verderben. Man darf es daher behaupten, dafs ein guter, den oben angegebenen Foderungen entfprechender, Contrebafsift, so zu sagen, die Seele der ganzen Musik sey.

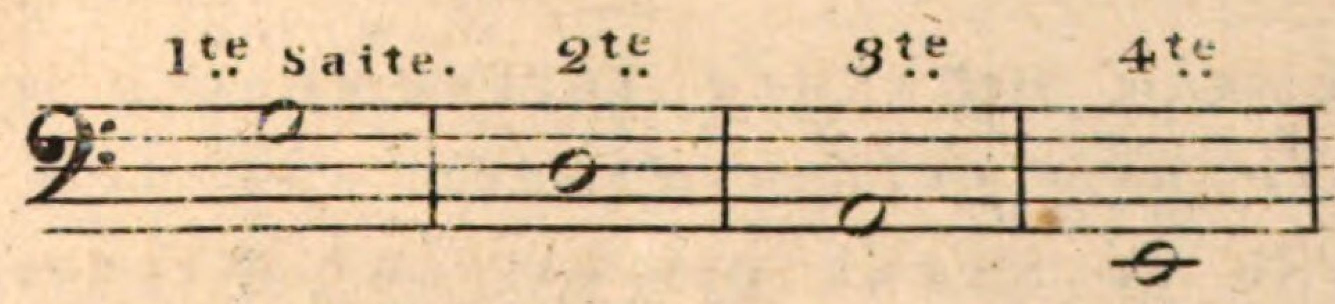
Als Herr seines Tones wird er durch den tiefen vollen, und dabey doch reinen Klang sowohl die sanfteften Stellen heben, als vorzüglich beym Wachsen und Steigern der Empfindungen durch das Zunehmen der Kraft in seinem Tone bis zum *ff* alle Stufen durchgehen, und alle Schattirungen dem Ganzen verleihen, wie sie kein anderes Inftrument zu geben vermag.

Da nun noch dieses Inftrument wegen seinem vollen durchdringenden Klang, bey nicht ganz genauer Behandlung, besonders wenn der Spieler nicht so ganz taktfeft seyn sollte, die gröften Störungen bey einem Orchefter hervorbringen kann, so sieht man daraus, wie nothwendig es sey,

blos einem in jeder musikalischen Hinsicht vollkommen gebildeten Manne dieſen wichtigen Poſten anzuvertrauen. Zugleich wird derjenige, welcher sich auf dieses Inſtrument verlegen will, dadurch einsehen, wie vielen Fleiſs er auf die genaue und gründliche Erlernung dieses Inſtrumentes sowohl, als die Erlangung der zu diesem Poſten nöthigen musik: Bildung verwenden müſse.

§ 2. Stimmung und Haltung des Inſtrumentes.

Ueber die Nothwendigkeit, den Schüler bey Zeiten sein Inſtrument rein ſtimmen zu lehren, Sieh den § 2. der Viol: Schule. Man ſtimmt dieses Inſtrument auf verschiedene Art, so wie auch daſselbe bald mit 5, 4, auch 3 Saiten bezogen iſt. Die erſten ſtimmt man häufig so, daſs die erſte a, die zweite fis, die dritte d, die vierte wieder a und die tiefſte f ſtimmt. Die zweitere Art ſtimmt man entweder in Quarten oder so, das die 1te a, die 2te f, die 3te c und die tiefſte g gibt, und die dreysaitigen entweder auch in Quarten, oder gar nach Quinten, z. B. a, d, g, wie die drey höheren Saiten des Violoncells. Unter allen diesen halten wir die letzte Art als die verwerflichſte, und jene in Quarten, wo die 1te Saite g, die 2te d, die 3te a, die 4te e, oder bey einem dreysaitigen, wo ebenfalls die 1te g, die 2te d, die 3te a ſtimmt, als für die beſte, indem bey derselben die Applicaturen auf diesem, gewiſs schwer zu behandelnden, Inſtrumente nicht allein sehr sicher, sondern auch verhältniſsmäſsig weit leichter sind. Es iſt auch diese Stimmung der eigentlichen Benennung dieses Inſtrumentes: Contre Baſs, Contra Violon gemäſs, indem es genau die nämliche Stimmung, wie bey der Violin, nur entgegengesetzt iſt, so daſs, was bey dieser die höchſte (e) iſt, bey jenem die tiefſte wird, was bey allen übrigen Saiten eintrifft. Deswegen iſt auch bey dem Contre Baſs das Verhältniſs der Saiten zu einander das der Quarte, da es bey der Violin jenes der Quinte iſt; denn eine umgekehrte Quinte iſt eine Quarte. Daſs übrigens ein viersaitiger in Quarten geſtimmter Contre Baſs einem gleichgeſtimmten dreysaitigen weit vorzuziehen sey, verſteht sich ohnehin, indem man so mehr Töne in der Tiefe gewinnt, was für den Baſs sehr wichtig iſt. Die Stimmung wäre sonach folgende:



Da der Contre Baſs 16 füſsig, und das Violoncell nur 8 füſsig iſt, so verſteht es sich, daſs alle diese Töne noch um eine ganze Octave tiefer ſtimmen, als auf dem Violoncell.

Da zum gewöhnlichen Stimmtone a angegeben wird, dieses Inſtrument aber auf der erſten Saite g ſtimmt, so mögte dieſs dem Anfänger einige Schwierigkeit im Beſtimmen des reinen Verhältniſses der Untersecunde machen, welches sich aber durch eine fleiſsige Gewohnheit heben wird. Nebſt dem kann man sich auch das d oder a angeben laſsen, und danach die andern Saiten ſtimmen.

Da aber die Reinheit der Stimmung sich bey diesem Inftrument wegen des tiefen Tones, besonders der tiefern Saiten, schwer beftimen läſst, um aber rein greifen zu können, selbe, so genau als möglich, hergeftellt werden muſs, so mögte dieſs ein gutes Mittel seyn, um zu erfahren, ob die Stimmung ganz rein sey, oder nicht; wenn man die Octave der 4 leeren Saiten als Flageolet Ton nimmt. (wobey der Bogen scharf gezogen, der Finger oder die Hand aber ganz leise auf die Saite gelegt wird.) Diese Octave liegt im Mittelpunkte der Saite, und sie wird auf allen Saiten mit einem von 2 zu 2 Saiten fortgesetzten gleichen Fingersatze anſprechen, weñ die Stimmung rein ift.

Was die Haltung des Inftrumentes angeht, so setzt man es beynahe in gleicher Richtung mit dem Körper, nur etwas vor, so daſs die rechte Zarge deſselben zunächft an die linke Hüfte, und der untere Ausschnitt an das linke Knie angelehnt sey. Sieh Fig: 1. Letzteres ift sehr wichtig, deñ man wird dadurch in den Stand gesetzt, besonders bey vorkommenden Sprüngen von der höhern Octave in die tiefere, hauptsächlich, wenn sich diese in das tiefe e ſpielen, während dem man die höhere Note ſpielt, dem Inftrumente eine unbemerkbare schnelle Wendung nach vornehin zu geben, wodurch man in den Stand gesetzt wird, die Tiefe mit Kraft und doch mit Leichtigkeit heraus heben zu können, was sich ohne dem nicht thuen läſst. Zugleich erhält man dadurch den Vortheil, daſs der Körper seine gerade Stellung ohne alle Verrückung deſselben behält, und die Hand dabey auſser Spiel bleibt, was sonft daſselbe erschweren, und den Zusammenhang mehr oder weniger ftören müſste. Doch darf dieses Anlehnen nicht gewaltsam seyn, weil es sonft dem Spieler beschwerlich fallen würde, der ohnehin bey manchen schwierigen Stellen, besonders in höhern Lagen, das Inftrument näher an den Leib drücken muſs. Uebrigens muſs die Stellung des Spielers ganz gerade, frey und ungezwungen, und voller Anftand seyn, was auch schon die Würde des Inftrumentes mit sich bringt. Die Bruft muſs sich etwas rückwärts ziehen, so, daſs das Gewicht des ganzen Körpers auf dem rechten Fuſse ruhe, welcher von dem linken etwas entfernt und zurückgesetzt werden muſs.

Die Hand wird so an den Hals des Inftrumentes gesetzt, daſs der Daumen unter dem Halse mit dem erften Finger auf dem Griffbrete in gleicher Richtung sey, und so zu sagen diesem zur Wiederlage und Unterftützung diene. Da alle Griffe entweder mit der ganzen Fauft, oder mit dem erften Finger gemacht werden, so ift diese Lage des Daumens um so nothwendiger, als dadurch der erfte Finger diejenige Kraft erhält, welche er haben muſs, um einen Ton hervorbringen zu können, welcher jenem mit der ganzen Fauft erzeugten an innerer Kraft des Klanges gleichkömmt. Ein Umftand, welcher bey diesem Inftrumente von Saite des Spielenden sehr zu berücksichtigen ift. Doch muſs die Hand im Ganzen leicht angelegt werden, weil sonft die Leichtigkeit in der Ausführung, besonders geschwinder Paſsagen, darunter leiden würde.

Fig: 1.



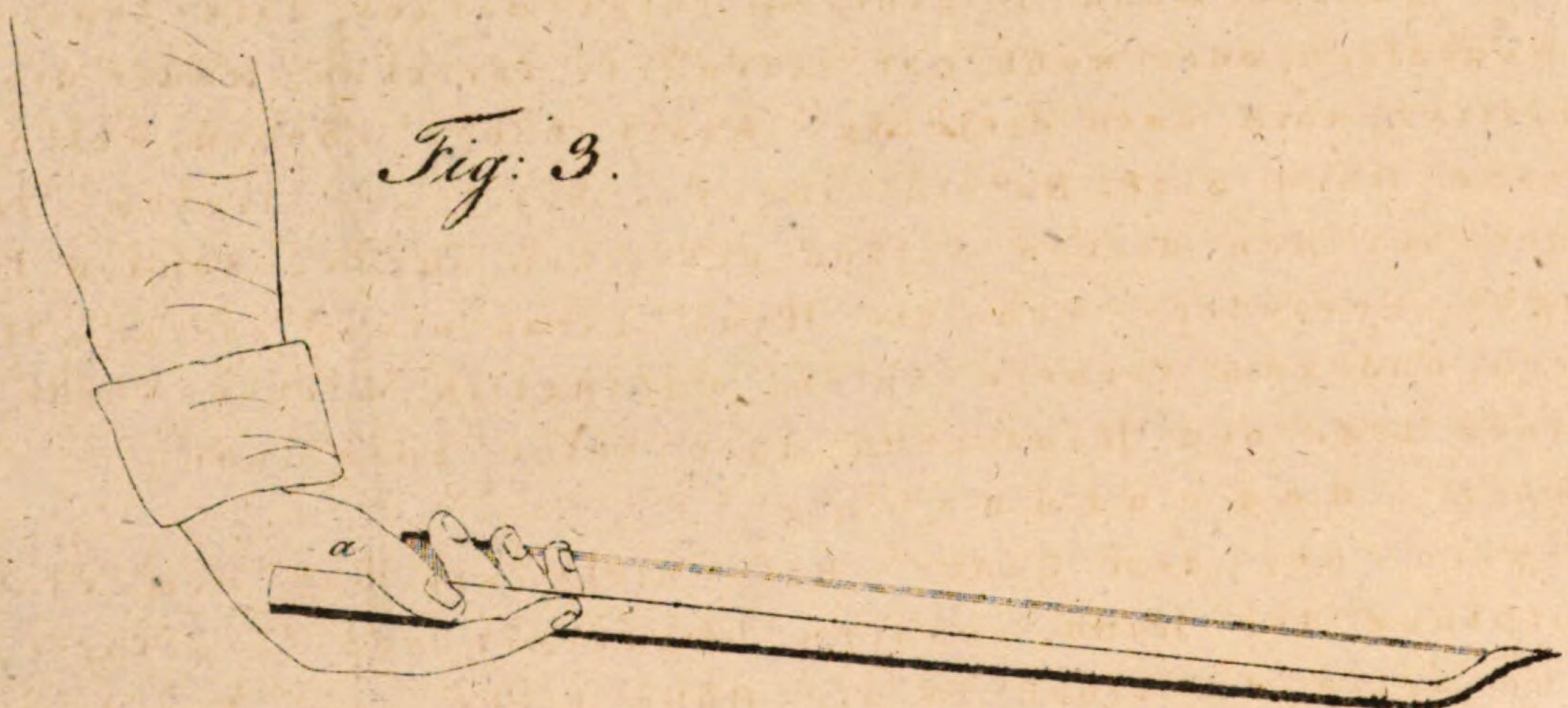


Fig: 3.



Fig: 2:

Die Finger werden nicht wie bey dem Violoncell mit der Spitze aufge=setzt, sondern flach hinübergelegt, so dafs die Saiten mit dem untern flei=schichten Theile des erften Gliedes gedrückt werden. Sieh Fig: 2. Man erhält so mehr Stärke, wovon man sich leicht überzeugen wird, wenn man den auf beyderley Art hervorgebrachten Ton gegeneinander vergleicht. Sie müfsen so genau neben einander gelegt werden, dafs alle Theile der unter der Hand befindlichen Saite genau bedeckt, und jene gleichsam geschlofsen ift. Da eine auf diese Art gelegte gewöhnliche Mannshand genau das Verhältnifs eines halben Tones fafst, so, dafs, wenn, z. B. der erfte Finger e greifet, das Schliefsen der ganzen Hand f gibt, so folgt daraus, dafs jene, welche den kl. Finger weglafsen, oder wohl gar seitwärts ftrecken, weder die Sicher=heit im Reingreiffen, noch auch diejenige Kraft haben können, welche eine genau geschlofsene Hand gibt. Da ein längeres Spiel auf diesem Inftru=mente, wegen des bey den dicken Saiten defselben anzuwendenden ftarken Drucks, die Finger, besonders wenn die Haut daran etwas zarter ift, un=fehlbar verletzen, und zum fernern Spiele untauglich machen würde, so ift man gewohnt, einen ledernen Handschuh über selbe anzuziehn.

§ 3. Von der Bogenführung.

Der Bogen wird bey dem Contre Bafs nicht, wie bey dem Violoncell, mit gerader Richtung der Hand, sondern umgekehrt und so gefafst, dafs die innere flache Seite derselben in die Höhe fteht. Sieh Fig: 1.

Der kleine, der folgende, und der Mittelfinger werden in den Frosch des Bogens, und der Daumen, welcher am Ende des Frosches angesetzt wird, auf den Frosch genau neben der herablaufenden Bogenftange gelegt. Der Zei=gefinger erhält seine Lage gewöhnlich unter der Bogenftange, doch so, dafs er sich nie zu weit vom Daumen entferne, sondern immer mit demselben in Verbindung bleibe. Ift grofse Stärke nothwendig, so zieht man ihn herauf, bringt ihn dem Daumen näher, um so einen feftern Schlufs der Hand zu er=halten. Sieh Fig: 3.

Manche legen den Zeigefinger in den Frosch, da man sich aber hiedurch einer bedeutenden Hilfe, um die Kraft des Anziehens der Bogenftange ver=mehren, und den Strich nach Gefallen lenken zu können, beraubt, eben dadurch noch die Lage des Daumens von der Bogenftange entfernt wird, was zum Hervorbringen eines guten Tones aus dem Inftrumente unentbehrlich ift, so sieht man das Fehlerhafte dieses Verfahrens. Oft ift auch der Frosch zu enge, als dafs er die drey obengenannten Finger fafsen kann; in diesem Fal=le wäre es freilich das Befte, sich nach einem Bogen mit einem weitern Frosche umzusehn, oder man müfste den kl. Finger neben den Frosch zunächft an die Haare legen, doch so, dafs dadurch der Schlufs der Hand, und die vereinigte Kraft aller Finger nicht geftört wird.

Vorzüglich wichtig ift es aber, den Schüler aufmerksam zu machen, dafs der für die Bogenführung wichtigfte Platz der Hand jener in der Fig: 3 mit a bezeichnete zwischen dem Daumen und dem Zeigefinger sey. Dieser Platz fängt schon von dem Ende des Einschnittes an, welcher zwischen dem Daumen und dem Zeigefinger Statt findet. In diesen Einschnitt kömmt die

Bogenftange zu liegen, und diese setzt den Einschnitt in das Innere der Hand gleichsam fort, so, als wenn sie das Daumenglied von der übrigen Hand söndern wollte, was aber nur der Fall ift, wenn der Bogen in gerader Richtung gehalten wird. Soll mehr Kraft angewendet werden, so wird dieser Einschnitt tiefer, seichter im Gegentheile wird er seyn, beym Nachlafsen des Bogens, beym Abnehmen der Stärke. Deswegen sollte auch eigentlich die Bogenftange ohngefähr anderthalb Zoll über den Frosch herausgehen.

Dafs, und wie man die Bogenftange, um einen ftärkern Ton hervorzubringen, oder beym Wachsen, anziehen und dieselbe, um einen schwächern zu erzeugen, oder beym Abnehmen, nachlafsen müfse, weifs bereits der Schüler. Wir machen denselben mit noch zwey andern hiezu dienlichen Mitteln bekannt. Das erfte ift das Näherrücken mit dem Bogen an den Steg, um mehr Ton zu erhalten, so wie das Entfernen defselben von diesem, um den Ton verlieren zu lafsen, sieh S 67 in der Violoncell Schule: das zweite, das Verftärken oder Nachlafsen des Druckes der Hand, welcher aber doch immer so feft seyn mufs, dafs dadurch ein voller klingender Ton zum Vorscheine kömmt. Dieses sind die vorzüglichften Mittel, um jene Schattierungen des Tons hervorbringen zu können, welche der musik: Ausdruck fodert, wovon weiter unten in dem Artikel vom Vortrage mehr gehandelt werden wird.

Doch lafse man im Anfange den Schüler sich hauptsächlich üben, einen gleich ftarken Ton aus dem Inftrumente zu ziehen. Es geschieht, wenn man mit mittlerer Stärke unten am Frosche anfängt, und diese vermehrt, je mehr man sich der Spitze des Bogens nähert.

Der Grund dieses Verfahrens liegt darin, dafs nämlich die gröfte Kraft des Bogens unten am Frosche liegt, welche gegen die Spitze zu immer abnimmt, somit durch die Verftärkung des Drucks gleich gehalten werden mufs. Der Hinaufftrich wird sonach mit ftarkem Druck anfangen, welcher gegen den Frosch zu immer verhältnifsmäfsig abnimmt.

Der Strich wird ohngefähr 4 Zoll vom Stege entfernt in gerader Richtung geführt. Der Stock mufs beynahe ganz gerade, doch etwas weniges gegen den Sattel gekehrt gehalten werden. Hierüber, so wie über die Beugung des Gelenkes der Hand, welche den Bogen führt, sieh Seite 59, 60 der Violoncell Sch: wovon das meifte auf dieses Inftrument anwendbar ift

Da besonders für den Contra Bafs Spieler nichts wichtigeres seyn kann, als Herr seines Bogens zu seyn, so lafse man die obengegebenen Regeln des Strichs so lange üben, bis er denselben, soviel für den Anfang möglich ift, ganz in seiner Gewalt hat. Man lafse ihn daher im Anfange blos leere Saiten fpielen, wo der, durch einen kräftigern Strich hervorgebrachte vollere Ton, denselben selbft überzeugen kann, ob er den Bogen ziemlich in seiner Gewalt habe, oder nicht. Im erften Falle schreite man zu den

§ 4. Regeln der verschiedenen Griffe auf dem Contre Bafs.

Ueber die Haltung der linken Hand, den Schlufs derselben, u. s. w. ift das Nöthige bereits schon oben gesagt worden. Dort wurde auch angegeben, dafs alle Griffe mit dem erften Finger, und der ganzen Hand oder Fauft abwech=

selnd geschehen.

Dafs diese Abwechslung sehr viel zur leichten Behandlung dieses ohnehin zimlich schweistreibenden Inftrumentes beytrage, ift unleugbar. Doch läfst sich kein beftimmtes Gesetz dieser Abwechslung selbft angeben, indem es hierin auf die Tonart, die Lage der ganzen und halben Töne, vorzüglich das näher oder entfernter Liegen von den leeren Saiten, welche oft wegen der Vorzeichnung gar nicht anwendbar sind, u. dgl: ankömmt. Doch können wir als eine unfehlbar zu beobachtende Regel angeben, dafs alle jene Töne, welche durch vorzügliche Kraft herausgehoben werden sollen, mit der ganzen Hand oder der Fauft gegriffen werden, besonders, wenn sich diefs in irgend einem langsammeren Zeitmafse, oder bey längeren Noten thuen läfst, indem natürlich die ganze Fauft die Töne kräftiger abdrücken kann, als der einzelne Finger.

(Die ganze Hand oder Fauft werden wir künftig mit einem g, den erften Finger mit 1, und die leere Saite mit 0 andeuten.)

Als Folge dieses Grundsatzes werden daher die Grundtöne irgend einer Leiter, besonders der obere in dem sich die Leiter schliefst, mit der ganzen Hand genommen werden müfsen, wie diefs die in den folgenden Tonleitern angezeigte Ordnung der Griffe geben wird. Da immer von dem 7ten zu dem 8ten Tone einer Leiter, wie es in den allg: Grundsätzen bereits erklärt wurde, das Verhältnifs eines halben Tones Statt findet, dieses Verhältnifs aber so sicher in dem Zwischenraume zwischen dem erften Finger und der ganzen Hand liegt, wenn einer nicht eine sehr ftarke Hand hat, in welchem Falle er sich mit dem engern Schlufs derselben helfen kann, so ergiebt sich ein neuer Grund dieses Verfahrens. Aus diesem Grunde, und um dieses, so zu sagen in dem Baue der Hand liegende, Verhältnifs öfter zu erhalten, wird hie und da der erfte Finger, so wie auch die ganze Hand mehrmalen hintereinander eingesetzt, worauf der Schüler bey dem Studium der folgenden Griffordnung vorzüglich sehen mufs. Es verfteht sich, dafs es hierbey darauf ankömt, den Punkt des Einsatzes genau zu treffen, ohne welchem keine Reinheit möglich ift, welche doch unter die wichtigften Erfordernifse bey einem Contrebafsiften gehört, indem er die Grundtöne angeben soll, die, wenn sie falsch intonirt werden, alle Accorde verändern, sie wenigftens unbeftimmt machen, und so die ganze Folge der Harmonie verderben. Um den Schüler zu der hiezu nöthigen Sicherheit zu führen, ift es nothwendig, denselben über die bey jedem Sprunge, bey jedem Herein oder Hinaussetzen der Hand oder des erften Fingers, vorkommenden Tonverhältnifse zu belehren, und ihn über selbe auszufragen, wodurch er den Grund aller folgenden Applicaturen oder Griffordnungen einzusehen, und sich selbft in andern Fällen zu helfen, im Stande ift. So wird er z. B. um das f auf der e Saite zu erhalten, zwischen welchen beyden Tönen das Verhältnifs eines halben Tones Statt findet, den erften Finger ohngefähr 3 Zoll weit entfernt vom Sattel einsetzen, während dem er, um das g mit der ganzen Hand zu nehmen, wie es am gemächlichften ift, das fis, welches ihm eigentlich in der ganzen Hand liegt, somit den Zwischenraum eines halben Tones überfpringen, und diese gleich beym g einsetzen mufs. Es mögte daher zur Aufklärung des Schülers nicht undienlich seyn, alle halben Töne auf jeder Saite genau kennen zu lernen.



Aus diesem kann der Schüler leicht einsehen, wie man nach Verhältnifs jeder Stelle mit der Grifordnung wechselt, wie oben angegeben wurde, er wird daraus abnehmen, wie er z. B. beym Hereinsetzen des Fingers oder auch der Hand, wie es die folgenden Applicaturen noch geben werden, den Raum manches Tonverhältnifses überfpringen, und bey einem andern einsetzen, die ganze Hand oder einen Finger zurücksetzen, oft 2mal nehmen mufs. (Das Hereinsetzen haben wir mit **her**, das Zurückrücken mit **zu**, angezeigt.)

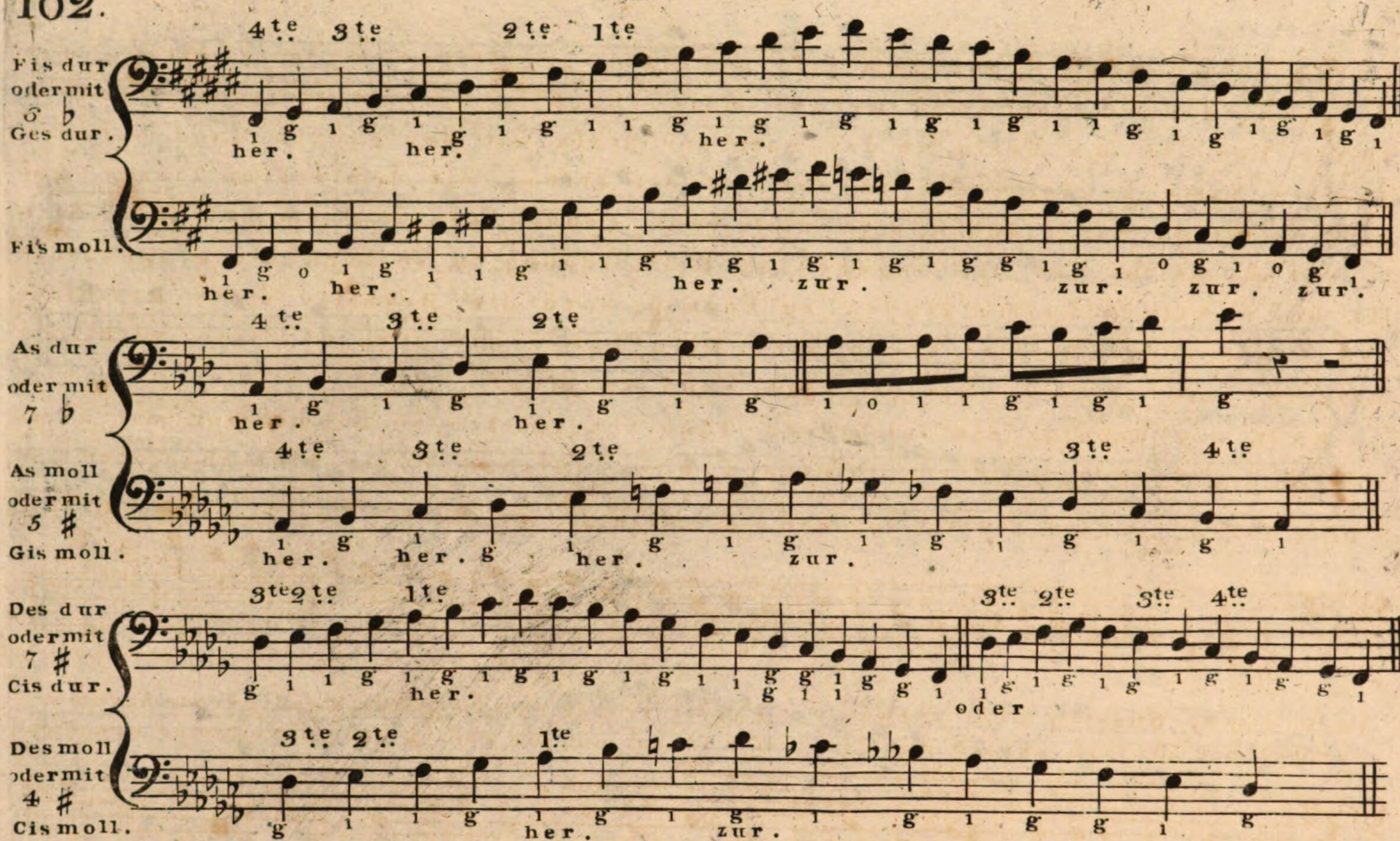
Dafs blos viele Uebung dem Schüler hierinn Feftigkeit geben kann, verfteht sich von selbft, so wie jenes, dafs er bey diesen Uebungen mit gefpannteſter Aufmerksamkeit verfahren müfse, um mit möglichfter Schärfe die Reinheit jedes Tonverhältnifses zu ergreiffen .

Der Lehrer kann nun den Schüler die verschiedenen Scalen, von den leichteften anfangend, durchgehen lafsen. Hiebey lafse er häufig den Schüler nach einem Griffe die leere Saite wieder fpielen, um so viel möglich Gleichheit unter allen Tönen hervorzubringen. Sieh in der Viol: Sch. Seite 19. Daher wird er den Schüler im Anfange nur solche Scalen fpielen lafsen, worin häufig leere Saiten vorkommen, z. B.: C, F, G, D, u. s. w. indem er die schwereren solang verfpart, bis dieser in den leichteren die hinlängliche Sicherheit und Feftigkeit erlangt hat.

Ordnung der Griffe bey den verfchiedenen Tonleitern.




Es dur.
her. her. her. zur.
2te Saite. 1te 2te 3te 4te
Es moll.
her. her. her. zur. zur. zur. zur. zur.
2te Saite 1te
E dur.
her. her. her.
E moll.
her. her. zur. zur.
F dur.
her. her. her.
4te s: 3te 2te 1te 3te s: 4te
F moll.
her. her. her. zur. zur.
G dur.
her.
G moll.
her. zur. zur. zur. zur.
A dur.
her: her. zur. zur. zur.
A moll.
her.
B dur.
her her. zur. zur.
2te s: 3te s: 2te s: 3te
B moll.
her. zur. zur. zur. oder.
2te s: 1te
H dur.
her. oder.
H moll.
her. her. zur. zur. zur.



Der Schüler wird nun schon mehrere Beyſpiele über das doppelte Nehmen der Hand oder des erſten Fingers gefunden haben. Wir haben hie und da die Griffordnung doppelt angezeigt, weil es hierinn darauf ankömmt, ob es dem Contrebaſsſpieler gemächlicher iſt, die ganze Hand oder den erſten Finger doppelt nach einander zu nehmen. Eine beſtimmte Regel läſst sich hierüber nicht angeben, doch könnte man annehmen, daſs der doppelte Einsatz des Fingers beim Steigen in die Höhe mehr Vorschub leiſtet, und beym Zurückgehen in die Tiefe mehr das Zurücksetzen der ganzen Hand, wodurch man auch immer noch einen Ton vorräthig erhält, welcher mit dem erſten Finger gegriffen werden kan̄. Nebſtdem dient der doppelte Einsatz des erſten Fingers zu geschwinden Stellen, welche sich natürlich mit dem Fortrücken der ganzen Hand nicht so leicht würden ausführen laſsen. Im Gegentheile iſt der wiederhohlte Einsatz der ganzen Hand in langsamern Stücken beſser anzuwenden, indem dadurch die Töne nothwendiger Weise mehr Klang erhalten, worauf man bey diesem Inſtrumente ganz besonders sehen muſs. Ueberhaupt iſt es sehr gut, wenn man die tiefen Töne, so oft es sich ohne Hinderniſs im Spiele thuen läſst, mit der ganzen Hand nimmt, welche dadurch erſt jene Fülle erhalten, welche sie haben müſsen, und welche ihnen der Druck eines einzelnen Fingers nicht geben kan̄.

Wir haben am Ende der E moll Scala, so wie in jener von As dur einige kurze Beyſpiele angegeben, woraus der Schüler leicht wird entnehmen können, daſs die dort angegebene Griffordnung in manchen Fällen Ausnahmen leidet, und daſs, wie schon oben gesagt wurde, es hierin lediglich auf die Stelle ankömmt. So würde das doppelte Nehmen der Fauſt in dem erſten Tackte des Beyſpieles bey der E moll Scala äuſserſt beschwerlich und ohne alle Wirkung seyn, währenddem

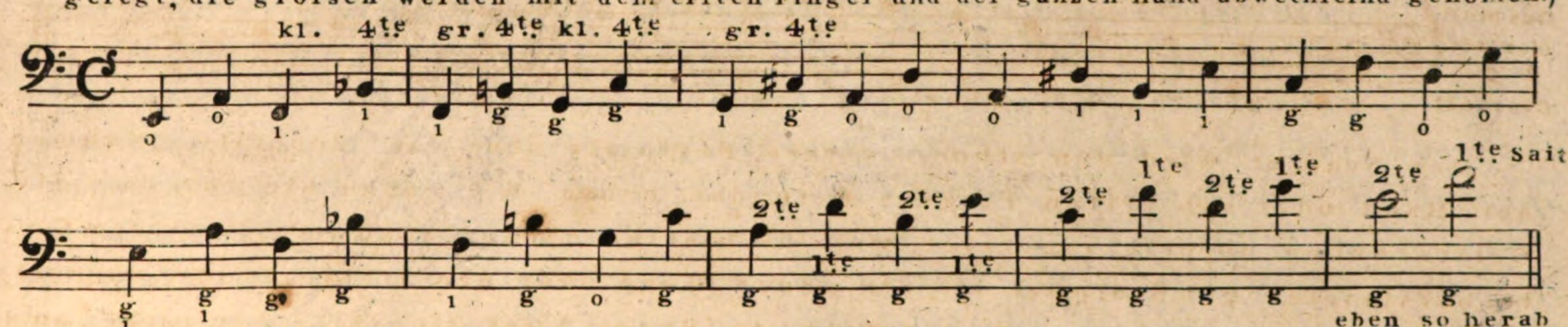
das im erſten Tackte mit dem erſten Finger gegriffene e im zweiten mit der ganzen Hand genommen werden muſs. Eben so verhält sichs mit dem Beyſpiele bey der As Scala, wo das nach der Scala mit der ganzen Hand auf der zweiten Saite zu nehmende as nun auf der erſten mit dem erſten Finger gegriffen wird. Wir glauben, daſs dieſs Wink genug seyn mag, um bey jeder Stelle, mit Rücksicht auf die angegebene Griffordnung, in so fern diese anwendbar iſt, die richtigen Griffe finden zu können, wozu die Beyhilfe eines geschickten Lehrers das Meiſte thuen wird. Doch haben wir auch in dieser wichtigen Materie noch mehrere Beyſpiele am Ende angefügt.

Kann der Schüler die leichteren Tonarten ſpielen, so nehme man mit demselben die Terzen, Quarten, Quinten, u. s. w. durch, wie sie hier angegeben sind.

(Die Terzen werden abwechselnd mit dem erſten Finger und der ganzen Hand gegriffen.)



(Bey den kl: Quarten wird entweder der erſte Finger oder die ganze Hand gerade herüber gelegt, die groſsen werden mit dem erſten Finger und der ganzen Hand abwechſelnd genommen.)



(Bey den Quinten wird der erſte Finger und die ganze Hand zugleich gelegt)



(Die Sexten werden mit dem erſten Finger und der Hand abwechselnd gegriffen, nur muſs mit dieser etwas nachgerückt werden.)



(Die Octaven werden immer auf 2 Saiten, der 4ten und 2ten, oder der 3ten und 1ten abwechselnd mit dem 1ten Finger und der ganzen Hand geſpielt.)



Hierauf kann der Lehrer entweder zu geeigneten Uebungsſtücken hierüber schreiten, oder, besonders, wenn jener schon musikalisch seyn sollte, zu den schwereren Tonleitern.

Zu solchen Uebungsſtücken sind leichte Baſsſtimmen am tauchlichſten. Zu diesen aber gehört die Kenntniſs

§ 5. Von der Bogenführung.

Wie man einen gleich ſtarken, einen zu- und einen abnehmenden Ton bilde, iſt bereits schon oben erklärt worden. Es iſt nur noch nothwendig, den Schüler aufmerksam zu machen, die verschiedenen Arten des Stoſsens kennen zu lernen, nämlich den härtern und den gelindern. Beyde werden mehr gegen die Spitze zu ausgeführt, doch nicht zu nahe an derselben, weil die Spitze nicht Kraft genug hat, die dicken Saiten in Erzitterung, und die gehörige Schwingung zu bringen. Bey dem gelindern Stoſse wird die Kraft der Hand, welche den Bogen führt, etwas nachgelaſsen, und man läſst der Hand soviele Beweglichkeit, als möglich iſt. Bey dem härtern wird die Hand schärfer angezogen, und der Bogen um so rascher über die Saite geführt, je ſtärker der Druck der Hand iſt. Versäumt man dieses, so bringt man blos rauhe Töne heraus. Vorzüglich aber halte man denselben an, das Schleifen, oder Verbinden mehrerer Noten in einem Bogenſtriche genau zu üben. Es iſt dieſs die gewöhnliche Klippe, woran der Vortrag der meiſten Contrabaſsiſten scheitert. Man übe es daher sehr langsam, suche den Bogen immer mehr anzuhalten, wenn auch im Anfange der Ton nicht so ſtark iſt, man wird ihn schon immer voller erhalten, je mehr man seines Bogens Herr wird. Man suche daher vorzüglich solche Stellen zur Uebung, worin viele geschliffene Töne vorkommen, besonders im langsamen Tempo. Guten Vorschub beym Schleifen leiſtet es, wenn man die zu verbindenden Töne in einem Hinaufſtriche nehmen kann, doch muſs ein guter Spieler sowohl im Auf- als Abſtriche das Schleifen gleich gut in seiner Gewalt haben. Fleiſs wird alles zwingen. Zur Bogenführung gehört auch die Kenntniſs der Regeln des Auf- und Abſtrichs. Diese sind in der Violoncell Sch: § 4 enthalten. Dem Lehrer wird es etwas leichtes seyn, die Anwendung dieser Regeln in Baſsſtimmen zu zeigen, welche in jedem Falle die beſte Uebung für denselben sind. Nur vergeſse man nicht, im Anfange so leichte, als möglich, zu nehmen, und nur nach und nach zu den schwereren überzugehn. Bey solchen Baſsſtimmen kommen auch hie und da Stellen vor, welche unter das tiefe e auf dem Contrabaſs gehen. In solchen Fällen werden die tiefern Töne um eine Octave höher geſpielt, welches um so weniger merkbar iſt, als der Contre Baſs um eine Octave tiefer als das Violoncell ſteht. Nur suche man dieses Höhernehmen der tiefern Töne so einzurichten, daſs ein guter Gesang dabey herauskömmt. d. h. man ſpiele nach Verhältniſs der Stelle nicht blos einen einzigen, sondern, um einen ganzen Sinn zu erhalten, wohl mehrere Töne höher, bis eine schickliche Gelegenheit kömmt, die Paſsage in der Tiefe wieder fortzusetzen, z. B.:

nicht. ſondern.



Hat der Schüler die leichteren Tonarten, und alles bisher Gesagte in seiner Gewalt; dann kann man auch die schwereren mit ihm durchnehmen, damit glei= che Uebung in Abfpielung schwerer Bafsftimmen verbinden, vorzüglich itzt sol= che aussuchen, worinn nicht blos ein begleitender Bafs, sondern auch schon Ab= wechslung in den Stimmen, und Durchführung der nämlichen Ideen Statt findet. Fugen, überhaupt contrapunktisch gearbeitete Tonftücke sind hiezu die taug= lichften. Um diese gehörig vortragen zu können, nehme man mit demselben die weiter unten § 6 abgehandelte Lehre von den Griffen in den verschiedenen Lagen auf dem Contre Bafs, dann den § 10 in der Violoncell Schule, und zu= letzt die Lehre vom Vortrage in der Singschule S. 48 durch.

Da, wie wir oben schon angaben, es zu einem würdigen Contra Bafsiften ge= hört, eine solide musik. Bildung zu haben, so wird es nicht undienlich seyn, wen̄ er die Lehre von den Manieren ebendort S. 54 bis zu 66 auch durchgeht. Zwar kommen in der Regel in Bafsftimmen hauptsächlich nur Vorschläge vor, allein es wird dem Schüler auch gut seyn, die andern zu kennen. Unter diese Manie= ren gehört auch der Triller, welcher zwar selten, aber doch hie und da ge= setzt wird. Dieser wird natürlich mit dem erften Finger, und der ganzen Hand ausgeführt, so dafs jener den Ton greifft, auf welchem der Triller geschlagen werden soll, und diese den Triller ausführt. Der Nachschlag, wenn man ihn ausführen will, mufs durch das Zurückrutschen des erften Fingers gemacht wer= den. Dafs hiezu viele Uebung erfodert werde, wird jedem einleuchtend seyn. Eigentlich sollte man ihn im Satze vermeiden, wenigftens doch denselben nur da setzen, wo der Nachschlag mit der leeren Saite ausgeführt werden kan̄, und es schadet auch nichts, wenn man die Note ohne Triller angibt, und die Aus= führung defselben den Violoncelliften überläfst.

Der oben geschehenen Anzeige zufolge handlen wir

§ 6. Von den Griffen in den verschiedenen Lagen auf dem Contre Bafs.

Diese Lehre begreift nicht allein alle schon bereits verhandelte Grund= sätze der angezeigten Griffordnung sowohl in Hinsicht der verschiedenen Ton= leitern, als der andern Tonverhältnifse von Terzen, Quarten, Quinten, u. s. w. sondern sie setzt vielmehr jene voraus, indem sie besondere Vortheile an= gibt, wie theils jene Grundsätze leichter und sicher angewandt werden kön̄en, theils die Töne in jeder Lage auf allen 4 Saiten betrachtet, wodurch der Schüler einen gewandten Blick erhält, die jeder, auch der schwerften Stelle zu= kommende Griffordnung auf jeder Saite leicht auffinden zu können. Da die Be= trachtung des letzten Punktes, so zu sagen, als Grundlage für den erften an= zusehen ift, so geben wir ein Schema, worinn alle Töne unter doppelter Vor= zeichnung, mit Erhöhungs und Erniedrigungszeichen, angegeben, und gerade so unter einander gesetzt sind, wie sie auf jeder Saite mit dem nämlichen Griffe genommen werden können, es sey nun die ganze Hand, oder der er= fte Finger.



Das genaue Studium dieses Schema iſt für den Schüler von äuſserſter Wichtigkeit, wenn er je lernen will, sein Inſtrument mit Vortheil zu behandeln.

Es ergibt sich aus demselben, daſs das erſte Quartenverhältniſs, in welchem die 4 Saiten, oder die drey bey einem dreisaitigen, geſtimmt sind, durch alle angezeigte ganze und halbe Töne durchgeht. Das vorzüglichſte Augenmerk des Contrebaſsiſten wird daher dieses seyn, seine Griffordnung, soviel als möglich, so einzurichten, daſs er immer eine Quarte, entweder mit der ganzen Hand, oder mit dem erſten Finger auf irgend einer der 4 Saiten erhalte. Die folgenden Beyſpiele werden die Richtigkeit dieses Grundsatzes, und die Anwendung in vielen Fällen zeigen.

Nebſtdem wird er durch genaues Studium des genannten Schema in den Stand gesetzt, durch das Abſpielen mancher Töne in der höhern Lage auf irgend einer Saite das sogenannte Rutschen mit der Hand zu vermeiden, welches unangenehm ins Aug und Ohr fällt, und das Spiel äuſserſt schwierig, und unsicher macht. Contrebaſsiſten, welche nicht genaue Kenntniſs aller Töne in allen Lagen, und auf allen Saiten haben, können deſsen nicht entbehren, sind daher auſser Standes, rein, deutlich und gleich zu ſpielen. Da dieſs leider! der Fall nur zu häufig iſt, so können wir den Schüler nicht genug mahnen, sich deſsen, soviel ihm immer möglich iſt, zu enthalten, und, wenn es nach Lage der Stelle nothwendig seyn sollte, daſselbe so leicht und unmerkbar, mehr durch ausgedehnte Spannung der Hand und der Finger derselben, oder durch schnelles Abſpringen der Hand auf den Punkt des beabsichtigten Einsatzes, z. B. bey Sexten, als durch gewaltsames Hereinrutschen zu verrichten, das gewöhnlich, besonders wenn es sehr schnell ausgeführt wird, pfeift. Nur in besondern Fällen macht das Rutschen eine gute Wirkung, welche wir weiter unten noch angeben werden.

Wir geben nun einige Beyſpiele bey a) über eine gewöhnliche Baſsſtelle, wo das Rutschen durch das Greifen mancher Töne in einer höhern Lage auf einer andern Saite vermieden wird, bey b) über einen ähnlichen Fall, welcher ohne das Ergreifen der Töne in den verschiedenen Lagen sich

nie gut ausführen läfst: bey c) ein gröfseres Beyfpiel einer durch mehrere Tonarten durchgeführten Pafsage, wo der Einsatz in der Höhe, nach dem Greifen der tiefern Töne der Pafsage in einer untern Lage, sehr beschwerlich und unsicher ift, vorzüglich beym geschwinden Zeitmafse, während dem nach der angezeigten Art selbe ganz gut in der Hand liegt; bey d) ein Beyfpiel über Dezimen Sprünge, welche sich, ohne das Ergreifen der höhern Lage auf der tiefern Saite, so zu sagen, gar nicht mit Sicherheit fpielen lafsen.

Wir müfsen aber hierbey errinnern, dafs der Schüler aus dem Angeführten nicht den Schlufs machen solle, als wenn man nur immer darauf Bedacht zu nehmen habe, alles, was sich gemächlich in einer, auch noch so hohen Lage nehmen läfst, dort zu greifen; es ift diefs hauptsächlich nur von jenen Stellen zu verftehen, welche sich in einer untern Lage entweder nur beschwerlich, und unvollkommen ausführen liefsen, oder wo die Sicherheit im Reingreifen, wegen der Sprünge von der höhern in die untere, und von dieser wieder in die obere Lage gefährdet ift. Im Gegentheile mufs man alles, was sich in einer untern Lage ausführen läfst, dort fpielen, indem auch bey dem beften Bezuge, und bey der noch so bequemen Lage des Griffbretes, ohne welchem ohnehin das Ergreifen der höhern Lagen nicht so räthlich ift, doch nicht in einer obern Lage, jener volle Ton zu erhalten ift, wie in einer untern, da zu dem feften Abdrucken der untern Klänge schon zimliche Kraft der Hand erfodert wird, welche nothwendiger Weise um soviel mehr verftärkt werden mufs, je näher man durch das Ergreifen von höhern Lagen dem Stege kōmt.

Diefs Wenige mag genug seyn, um den angehenden Contrebafs = Schüler von der Nothwendigkeit des Studiums von dem oben angegebenen Schema, oder der Töne in allen Lagen auf den 4 Saiten zu überzeugen, wir schreiten daher zur Auseinandersetzung des erften Punktes, indem wir einige besondere Vortheile angeben wollen, wie man bequem in die Applicaturen geht, oder aus denselben zurück in andere Lagen schreitet. Der allgemein anwendbare ift

a) jener, wenn man die leeren Saiten benutzt, um entweder eine höhere oder tiefere Lage zu gewinnen. e) Auch Pausen sind hiezu sehr dienlich, indem man während des Ausfetzens geschwind die nöthige Lage ergreift. f) Sehr gut ift es, wenn man in einem der beyden Fälle, wie überhaupt immer, wo es die Stelle zuläfst, die Lage nach Quarten sucht. g)

b) Das Zurücksetzen oder Hereinrücken der Hand dient auch vorzüglich, um neue Lagen für die auszuführenden Stellen zu gewinnen. Zwar sind in den oben angegebenen Tonleitern schon mehrere Beyfpiele enthalten, wir geben aber doch noch zur befsern Belehrung des Schülers einige bey h) über das Zurücksetzen, und ein anderes bey i) über das Hereinrücken: bey k) ift ein anderes über das Zurücksetzen angegeben, und zwar auf doppelte Art, jenachdem es dem Spieler gemächlicher ift.

c) Sehr gut läfst sich dieser Vortheil des doppelten Nehmens der Hand bey Noten anwenden, welche etwas mehr Zeitwerth haben. Der Contrebafsift greift die erfte Note etwas schärfer an, und während dem sich die in schnelle Bewegung gebrachten Luftschwingungen fortwälzen, und den Zeitwerth erfüllen, fpringt man ab, und setzt geschwinde ein, wie bey l). Die Stelle bey m), wo

doch die erste Note accentuirt, sonach mit der ganzen Hand genommen werden muss, würde sich ohne Beobachtung dieses Vortheils gar nicht gut ausführen lassen.

d) Bey gleichen Figuren nimmt man gerne gleiche Griffe, wovon Beyspiele schon bey h), i) und k), und auch bey kk) angegeben sind. Gehen diese Figuren herab, so nimmt man gerne, besonders bey Triolen, die ganze Hand zweimal, wie bey n) und o): gehen sie hinauf, den ersten Finger doppelt. p).

e) Das Wechseln des Strichs auf zwey Saiten bey geschwinden Stellen muss man soviel möglich zu vermeiden suchen, indem man sich in der Ausführung sonst sehr hinderlich ist. Man hilft sich daher lieber durch die Aenderung in den Griffen, wie bey q) und r).

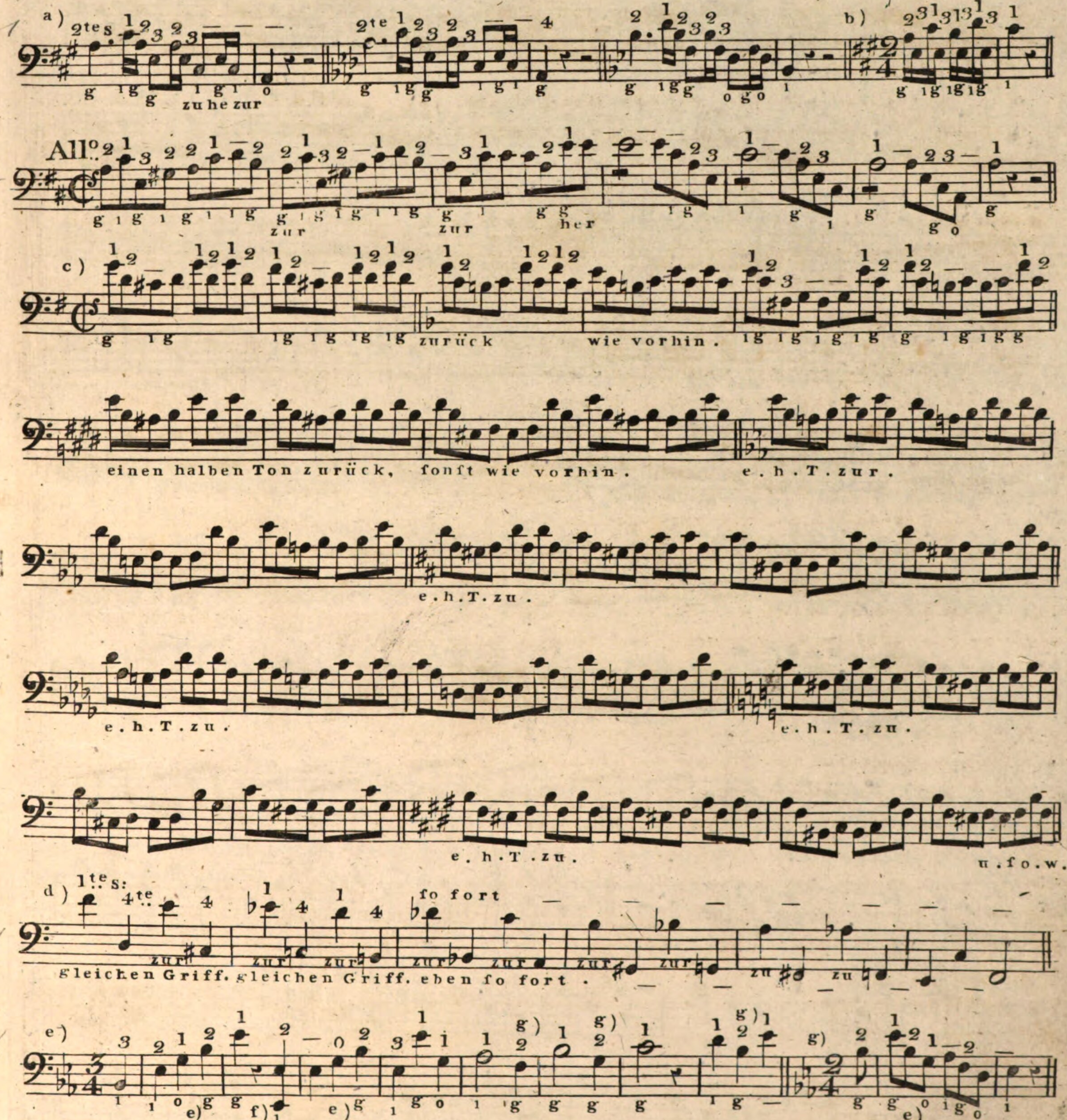
f) Das Rutschen mit der ganzen Hand macht, gut ausgeführt, in Stellen wie bey s) und t) eine sehr gute Wirkung. Nur ist hiebey zu bemerken, dass vorzüglich die erste Note schärfer genommen, und die zweite, welche durch das Rutschen erzeugt wird, gelinde an die erste angeschleift werde. Wenn Vorschläge, wie bey t) vorkommen, ist diess ohnehin der bey Vorschlägen eintretenden Regel gemäss.

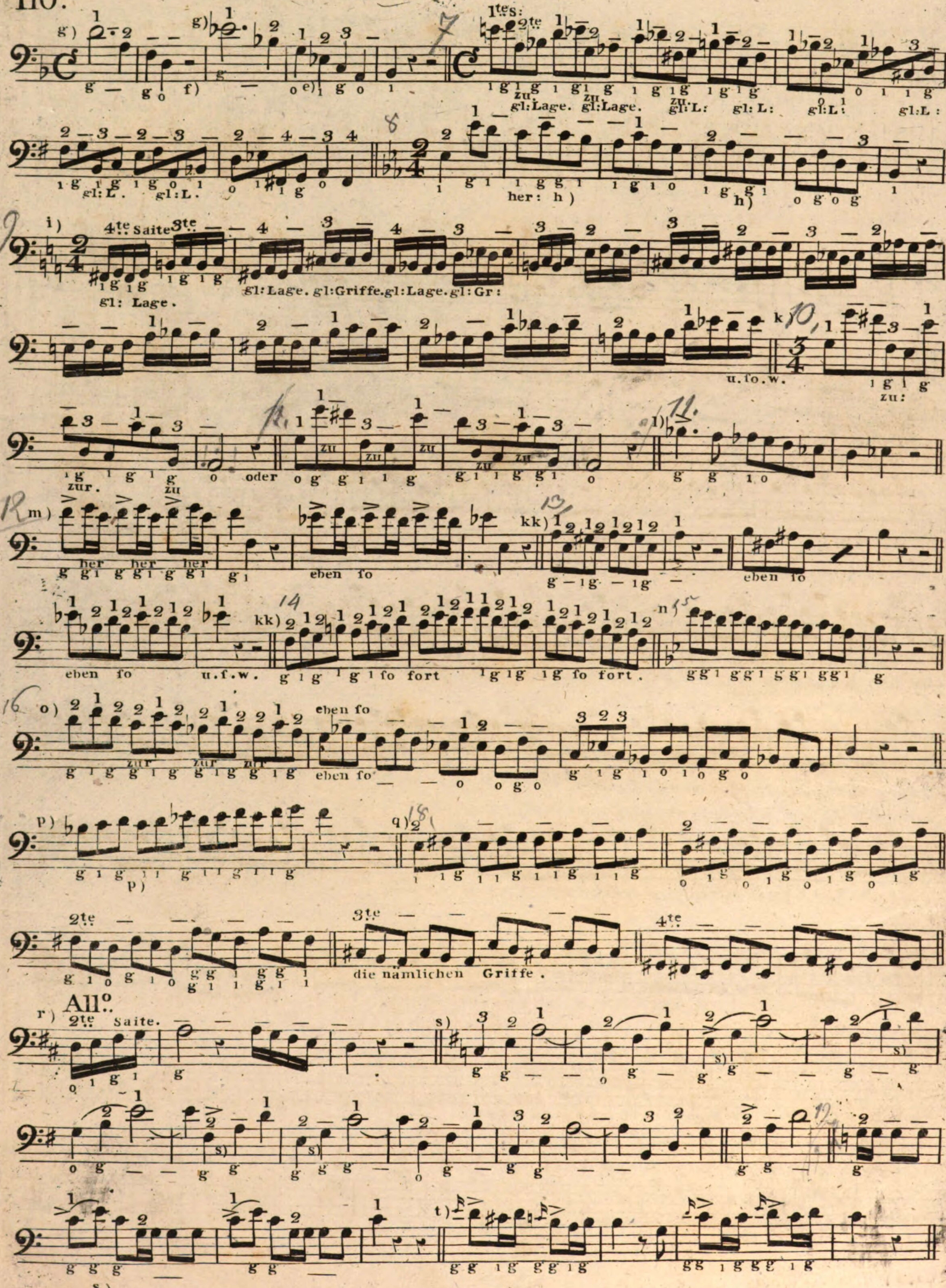
g) Bey solchen Vorschlägen ist es oft nothwendig, auf dem nämlichen Tone die Griffe zu wechseln, um, wie bey u), die Vorschläge ausführen zu können. Man muss oft auch des Ausgangs, oder eines bestimmten zu einem Tone gehörigen Griffes wegen, die Griffe wechseln, die ganze Hand oder den Finger doppelt nehmen, wie bey v).

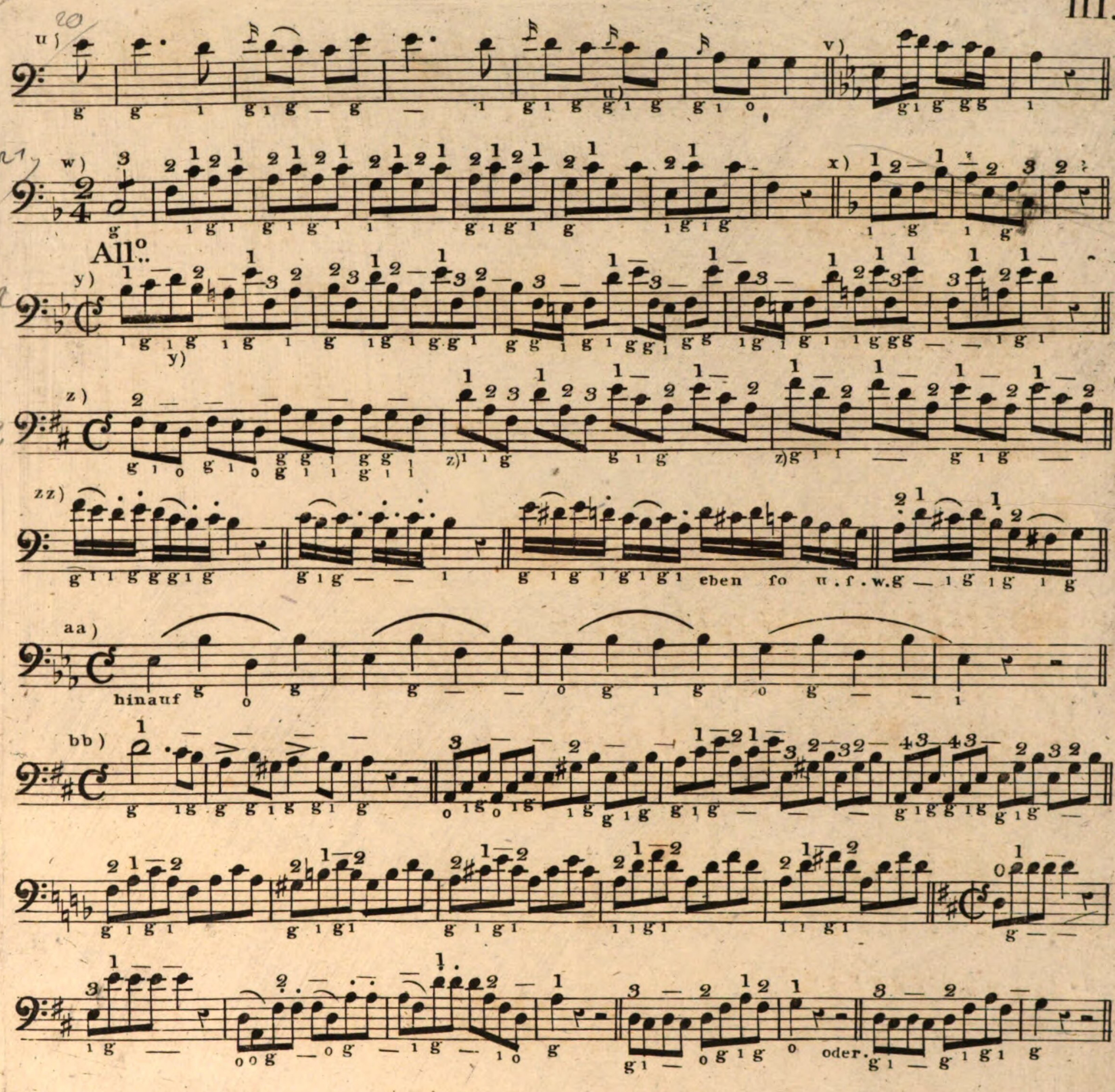
h) Das Wichtigste für den Contrebassisten ist es immer, einige Noten vorauszusehen, um die jeder Stelle zugehörigen Griffe nehmen, oder schon mit denselben so wechseln zu können, dass ihm die folgende Stelle leicht zur Hand liegt. In dem Beyspiele bey w) wird die Quarte g c im vierten Tackte mit dem ersten Finger, wegen der im fünften Tackte folgenden Terz a c, genommen, während dem der Griff von c mit dem ersten Finger im Anfange des sechsten Tacktes geschwind mit der ganzen Hand muss genommen werden, damit die im siebenten Tackte folgende Sexte e c mit dem ersten Finger und der ganzen Hand, der oben angegebenen Regel gemäss, kann gegriffen werden. Wenn der Schüler die bereits oben gegebenen Regeln der Griffordnung, vorzüglich in Hinsicht der Terzen, Quarten, Quinten, u.s.w. recht inne hat, und sich fleissig und mit Aufmerksamkeit in dem gesagten Voraussehen übt, so wird er eine unglaubliche Gewandheit im Lesen, und eine Sicherheit in den richtigen, jeder Stelle zukommenden, Griffen erhalten, welche nur denkenden, und richtig gebildeten Spielern auf diesem Instrumente eigen seyn kann. Wer in diesem Punkte sehr aufmerksam ist, kann oft eine ganze Stelle mit einem einzigen Griffe, wie bey x) spielen. Oft ist ein einziger gutgewählter Einsatz im Stande, wie bey y), einer ganzen Stelle eine sehr bequeme Lage anzuweisen. Es wird gut seyn, dieses, so wie überhaupt mehrere der gegebenen Beyspiele, in andere Lagen, andere Tonarten und Saiten zu versetzen, damit der Schüler ganz vertraut mit dem Griffbret wird. Bey z) ist ein Beyspiel, wo ohne das geschwinde Ergreifen einer vortheilhaften Lage die Stelle gar nicht ausführbar ist.

i) Auch das Wählen einer angemessenen Strichart, worüber in der Violinschule § 8 genug Muster vorkommen, dient das Herausbringen mancher Stelle zu erleichtern, wie bey zz). Der Schüler kann den angezeigten § 8 in der V. Sch: durchsehen, wähle aber nur jene heraus, welche auf dem Contrebass mit guter Wirkung ausführbar sind.

Wir geben bey aa) noch ein Beyfpiel über das Schleifen, wobey der erfte Strich, wie wir schon oben bemerkten, gern hinaufgeführt wird. Bey bb) führen wir noch einige Beyfpiele an, wovon die Regeln bereits schon angegeben sind, welche sich der Lehrer von dem Schüler kann erklären lafsen, um zu wifsen, ob er jene genau gefafst habe.




1tes:
gl:Lage. gl:Lage. gl:L: gl:L: gl:L: gl:L:
gl:L. gl:L.
her: h)
4te Saite 3te
gl: Lage.
gl:Lage. gl:Griffe. gl:Lage. gl:Gr:
u. fo. w.
zu:
zur.
oder
her her her
eben fo
u.f.w.
fo fort
fo fort.
eben fo
die nämlichen Griffe.
All°.
2te Saite.



Das Letze, wozu man den Schüler anweisen kann, wenn er in allem bisher Abgehandelten ganz fest ist, ist die Art der Begleitung des Recitativs. Das hierüber Nothwendige ist in der Violoncell Schule § 11 abgehandelt, und muss dort nachgelesen werden, so wie der § 10 der genannten Schule.

Ende.

Bayerische Staatsbibliothek München

P. Greiner
Buchbinderei
München 2

BSB Bayerische StaatsBibliothek
MDZ Münchener DigitalisierungsZentrum Digitale Bibliothek

Fröhlich, Franz Joseph,

Vollständige theoretisch-pracktische Musikschule für alle beym Orchester gebräuchliche wichtigere Instrumente zum Gebrauch für Musikdirectoren - Lehrer und Liebhaber

Bonn [1811]

4 Mus.th. 510 i
urn:nbn:de:bvb:12-bsb10527195-3